

II 84461

# ESTETICA

între mediere și sinteză

Mircea Muthu



**L**IMES



Scanned with OKEN Scanner



## DE ACELAȘI AUTOR:

*Studii de estetică românească*  
Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2005;  
ediția a doua revizuită și  
adăugită, 2014

## EDIȚII ÎNGRIJITE:

Henri Jacquier, *Babel, mit viu*,  
Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991

Eugeniu Speranția,  
*Contemplație și creație  
estetică*, Fundația Culturală  
Română, Cluj-Napoca, 1997

Radu Stanca, *Problema  
cititului. Contribuții la estetica  
fenomenului literar*,  
Ed. Clusium, Cluj-Napoca,  
1997

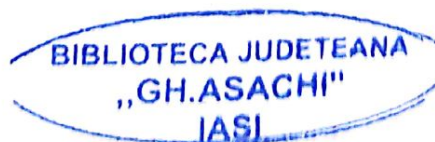
Al. Dima, *Gândirea  
românească în estetică*,  
Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003





MIRCEA MUTHU

ESTETICA  
ÎNTRE MEDIERE ȘI SINTEZĂ



LIMES  
2016

914 344





# Cuprins

Cuvânt lămuritor / 7

Mutații generale în actul poietic/aisthetic. Determinări  
canonice spațio-temporale / 13

Din gramatica creativității

Vocalitate — Vorbire — Scriere / 53

Reprezentare — Semnificare — Simbolizare / 71

Imaginea / 98

Obiect artistic/Obiect estetic / 116

Creativitatea artistică / 132

Aporie și mediere (în) estetică / 143

Industriile culturale și estetica / 171

Adiacențe teoretice

Detaliu și sinteză / 197

Despre ekphrasis în lirică / 202

„Corabia cu povestași” / 216

„A te situa simultan între existență și cultură” / 221

Indice de nume / 227

## Cuvânt lămuritor

După *Studii de estetică românească* (imprimată în 2005 și, în ediția secundă, revăzută și adăugită, în 2014) lucrarea de față — a doua dintr-un triptic de estetică generală — este una de *metaestetică* (*id est*, după estetica esențialistă), o pledoarie în realitate pentru funcționalitatea, în continuare, a conceptelor operatorii precum *reprezentare, imagine, simbolizare* ș.a. Termenul are deja o istorie, în sensul că *metaestetica* „nu este [atât] sistemul justificării unor forme noi de expresie, apărute în procesul istoric al evoluției artelor, ci acel mod de apreciere și interpretare ce valorifică *tot ce e viabil în estetica tradițională*, [dar] *propunând [și] concepte noi și criterii axiologice*” (Mihai Nadin, *A trăi arta. Elemente de metaestetică*, Editura Eminescu, București, 1972, p. 304, completările și subl. n.). Concepte precum *opera-obiect, opera-semn* sau *opera-limbaj*, enunțate premonitiv în ultimul pătrar al secolului XX, propun/impun astăzi o altă gramatică inter-/hiper-/transtextuală pe fondul unei dorite (încă!) resincretizări a artelor. De aceea, aproximarea funcției de *m e d i e r e* a esteticii face, deocamdată, obiectul acestor pagini în care cele câteva *Adiacențe teoretice*



(despre oralitate/scriere, ekphrasis sau despre aporiile prozei actuale) fac pereche cu *Asimptotele* din primul volum. iar *Restituirile* și *Reperete contemporane*, existente tot acolo, vor aluviona a treia componentă a triadei — o meditație despre supraviețuirea, dar și, implicit, despre caracterul inovativ al esteticii generale în contextul agresiv generat, în principal, de multimedia tehnologică. Reflecțiile de până acum schițează un prim răspuns, deocamdată indirect, adresabil scepticilor contemporani, în opinia cărora estetica — la fel ca pentru Tzvetan Todorov, de pildă — ar fi vinovată pentru criza generală a literaturii, provocată de *formalism* (de unde „deriva instrumentală”), de *solipsism* (ce ar conduce, chipurile, la „derivă identitară”) și, în sfârșit, de *nihilism* (prelungit în „deriva moralizatoare”) (în *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2001). Exemple de acest gen se pot multiplica, importantă rămâne pentru noi capacitatea de i n t e r m e d i e r e a esteticii în tentativa, deja seculară, de menținere a dialogului dintre „artă” și „ne-artă”, de asemenea, în circumscrierea locului său în așa-numitele industrii culturale sau în posibilitatea aplanării aporiilor care, de la Kant, au dezechilibrat nu atât eficiența, cât structura esteticii generale. Chiar dacă împărtășește destinul, actualmente pus la îndoială, al unei bune părți din filosofia de care rămâne legată, aș spune ombilical, estetica n-a fost și nu este „vinovată” (n-a apărut, mai întâi, Homer și a p o i comentatorii săi?) și nici nu dispăre în calitatea sa esențială — aceea de a fi conștiința de sine a artei ca fapt antropologic. Iată de ce imperativul formulat la finele primului volum (*A rescrie estetica*), concentrat în expresia *a naviga*

împreună cu arta care — se — face, va fi, sperăm, dezvoltat în ultimul tom, ce va încheia această triadă concentrată, cu câteva capitole precum *Estetica între comunicare și anti-comunicare mediatică*, *Resurecția etnoesteticii în procesul de performare a disciplinei*, *Estetica în criza de legitimare a artei* sau *Estetica și caracterul mimetic/anti-mimetic al artei*. Or, într-un atare context, reflecțiile despre natura, funcția și structura obiectului artistic/estetic va crea, probabil, noi categorii necesare în procesul de sprijinire *in actu* a noilor gramatici ale imaginarului.



# **I. MUTAȚII GENERALE ÎN ACTUL POIETIC/AISTHETIC**

Determinări canonice spațio-temporale

Reiterând adevărul că, în toate epocile, canonul estetic există în primul rând în funcție de marile paradigme impuse, la rândul lor, fie de un *sæculum* (Tacitus) sau de o *forma mentis* ce vertebrează de obicei palierul duratei lungi, am schițat anterior<sup>1</sup> — luând drept exemple două categorii operatorii: *frumosul* și *mimesisul* — modul de existență pulsatilă al canoanelor departajabile în *hard-uri* (universaliiile) și *soft-uri* (variabile istorice și disciplinare). În ambele situații, tipologic vorbind, coercițiile canonice se (re)legitimează — pe o scală variabilă — în științe și arte. De aici, recuzarea noastră, firească, a numeroaselor aserțiuni, mai mult apodictice, referitoare la dispariția esteticii generale și care, din disciplina osificată adesea de tabelul mendeleevian al categoriilor (comic, tragic ș.a.) se transformă vizibil în studierea intervalelor și a corespondențelor/convergențelor ce leagă, de fapt<sup>2</sup>, sistemele simbolice circumscrise încă de către Ernest Cassirer, respectiv mitul, limba, știința și arta. Nu este vorba, firește, de o disciplină cu pretenții universaliste, ci — în culturile dialogice actuale — de a echilibra raportul dintre teoretizarea categorială (*istoria esteticii*) și înțelegerea, dacă este posibil până la nuanțe,

---

<sup>1</sup> *Canon/canonizare în estetică* în volumul nostru *Studii de estetică românească*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, p. 96-103, ediția a doua revăzută și adăugită, Limes, 2014, p. 145-152.

<sup>2</sup> În filosofia științei și în disciplinele umaniste, conceptul de *interval* câștigă o veritabilă demnitate categorială.



a praxisului artistic (*esteticul*)<sup>3</sup> în contextul general al creației. Astfel, dacă „bufnița Minervei își ia zborul după căderea nopții” (Hegel), iar estetica sistematică, filosofică ș.a. a apărut după Homer și nu înaintea lui, de astă dată — fertilizată fiind și de rafinarea esteticilor aplicate — conștiința de sine a artelor ca fapt antropologic ființează nu *post festum*, ci în sincronie variabilă cu dinamica generoasă a intervalurilor, dar și a convergențelor. Or, aici au loc atât translațiile reciproce, cât și influențele exercitate de canoanele în vogă. Aceasta, cu atât mai mult cu cât raporturile dintre științe și arte devin adesea intersanjabile: primele ajung să inventeze, iar artele pot oferi premoniția descoperirilor. Într-o atare gramatică fluidă, nu trebuie să mire prezența de fundal, „dictatul” canoanelor mai mult sau mai puțin subsecvente. *Spațio-temporalitatea*, de pildă, a constituit mereu obiectul laborioaselor analize psihologice, fizice sau fenomenologice. În articolul *Arta și Spațiul* (1969) din *Originea operei de artă* (în versiune românească, 1982), Heidegger presupunea existența unui *spațiu generic*, cu valoare de hard, „ca matrice a oricărei spațialități concrete”<sup>4</sup>, din care s-ar fi născut mai întâi *spațiul biaxial* ori bilateral, odată cu descoperirea relațiilor de simetrie din corpul omenesc. Ar fi fost urmat, du-

<sup>3</sup> Cf. Grigore Smeu, în *Istoria esteticii românești*, vol. I-II, Editura Academiei Române, București, 2008-2009, pentru care *estetica* este „disciplina încărcăturilor prioritar și explicit teoretice”, iar *esteticul* cuprinde *summa* „fenomenalităților concret-individualizante ale operei de artă”. Cf. și comentariile noastre, în *Studii...*, ed. 2014, p. 113-125 (*Estetica și Esteticul*).

<sup>4</sup> Ciprian Mihali, *Inventarea spațiului*, Editura Paideia, București, 2001, p. 53; cf. și Didier Frank, *Heidegger et le problème de l'espace*, Minuit, Paris, 1967.



pă un mileniu sau două, de *spațiul sferic* prin descoperirea celor șase direcții și, implicit, a tensiunilor / complementarităților dintre individ și ambient. Antropocentrismul european își recunoaște radicalul în *kosmos*-ul elen, prin privilegierea poziției centrale a omului, poziție reiterată ulterior în enunțul latin *est modus in rebus*. Dar, în modernitatea noastră, Nichita Stănescu are o poezie ce începe cu versul „jalea de a nu fi grec”, poetul simțind, totuși, la multă vreme după teoria Kant-Laplace, că nu mai trăim într-un univers sferocentric. În consecință, va intui existența *spațiului elipsoidal*, care are între doi și o infinitate de centri, de unde utilizarea unui motiv liric, *ochiul* — întâlnit și în pictura contemporanului Ion Țuculescu. Prin răsucirea, la mijloc, a elipsei științele și industria nu numai aeronautică materializează *spațiul elicoidal*, anticipat, dar și cultivat cu deosebire de literatura *Science Fiction*. Viitorul va aparține, se pare, și *spațiului-spirală*, acesta unificând tensiunea rotativă a individului cu tensiunea elicoidală colectivă. Spre exemplu, cititorul obișnuit, dar și cel specializat poate fi indus în eroare de afirmația lui Liviu Rebreanu, privitoare la „corpul sferoid” al marilor sale romane de factură realistă. Într-adevăr, cititorul tripticului *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922) și *Răscoala* (1932) „iese din lumea ficțiunii și intră în lumea lui reală”, însă nu oricum, nu va mai fi același, ci situat pe alt cerc de cunoaștere după ce a trecut prin lumea ficțională<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Romanele lui Rebreanu certifică, astfel, definiția *mimesisului* ca „înstrăinare de sine și regăsire de sine”, elaborată de Georg Lukács. Cf. și studiul nostru *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993, ediția a doua, adăugită, 1998, cap. III („Centrul” și „Corpul sferoid”).



Opera *sferoid* (Liviu Rebreanu), dar și opera *cosmoid* (Lucian Blaga) anticipă, dacă nu chiar conțin, la vedere sau *in nuce*, *spațiul-spirală*.

S p a ț i u l, ca rezultat precumpănitor al percepției vizuale de tip obiectiv, asociativ ori caracterizant, nu doar problematizează relația ontologizantă cu *locul* și cu *ocupantul* acestuia (lucrul, ființa); în plus, aduce în prim-plan și dimensiunea T i m p u l u i, de vreme ce, născându-se unele din altele, ipostazele enumerate devin și componente metafizice și simbolice — puternic istoricizate în spiritul uman. Matematicile, fizica, optica ș.a. ne ajută la multiplicarea exemplurilor, examinate parțial în *Estetica între știință și artă*<sup>6</sup>. Am ilustrat felul cum discursul estetic actual — beneficiar al celor cinci direcții din estetica secolului al XX-lea<sup>7</sup> — ne ajută la înțelegerea mai corectă a raporturilor interșanjabile dintre științe și arte, tutelate de canoanele spațio-temporale.

Astfel, dacă-l multiplicăm pe 1 la 3 unități, obținem axioma celor *trei puncte*<sup>8</sup> pe care se sprijină, ne amintim,

<sup>6</sup> În *Studii de estetică...*, ed. 2014, p. 177–182.

<sup>7</sup> Mai întâi, *estetica fenomenologică*, redevabilă lui Edmund Husserl din *Filosofia aritmeticii* (1891) ș.a., urmată de marea dispută dintre Heidegger și Husserl și de esteticienii care vor opta pentru o direcție sau alta ; *estetica de orientare sociologică* reprezentată de Georg Lukács, Școala de la Frankfurt (cu Adorno, Marcuse) ș.a.; *estetica științifică* sau matematică, cu un important aport românesc, la care vom reveni (Pius Servien Coculescu, Matyla Ghika, Solomon Marcus) ; *estetica curentelor de avangardă* (supra-realism, expresionism, cubism ș.a) ; *estetica analitică*, de școală anglo-saxonă și la care de asemenea vom reveni, ce fructifică achizițiile lingvisticii moderne prin Nelson Goodman, George Dickie ș.a.

<sup>8</sup> Cf. studiul *Trei puncte*, în volumul nostru *Alchimia mileniului*, Editura Cartea Românească, București, 1989, în ediția a doua, p. 28–34 și în ediția a doua, rev. și adăugită, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, p. 41–47.



o întreagă disciplină (Fizica pârghiilor, în lecțiunea lui Arhimede), dar și comunicarea lingvistică alcătuită, tripartită și invariabil, din mișcare (*verb*) substanță, (*substantiv*) și calitate (*adjectiv*); geometria în spațiu pornește de la axioma „trei puncte determină un plan”, după cum cele trei legi newtoniene fundamentează fizica clasică, iar metodologia hegeliană (*teză, antiteză, sinteză*) a cunoscut o aplicabilitate universală. Aceleași *trei puncte* structurează umanoarele: personajul din narațiunea de factură balzaciană e alcătuit din nivelul *semantic* (numele care îi conferă statutul social, portretul, biografia șa.), relațional ori *sintactic* (așa-numitul personaj substituit sau *porte-parole*, cum este animalul de povară în *Fefe-leaga* lui Agârbiceanu sau în *Calul* lui Marin Preda) și nivelul *anaforic* sau repetitiv (adică stereotipiile dialogice și gestuale ce alcătuiesc urzeala țesăturii narative); conceptul de operă literară formată, după Oscar Walzel, din *conținut* (*Gehalt*), *materie* (*Stoff*) și *formă* (*Gestalt*); accețiunea literaturii ficționale ca „sistem mitic” pe care Roland Barthes îl vedea compus din *semnificant* (scriitura), *semnificat* (conceptul însuși de literatură) și *semnificație* (sensurile discursului literar); cea mai rezistentă, în timp, comunicare diegetică — povestirea — se deosebește de alte forme narative prin relația reciprocă dintre *povestitor* și *auditor* (individual sau colectiv), relație intermediată, facilitată de *atmosfera* propice emisiunii și, deopotrivă, receptării; în pictura de școală sau de influență renașcentistă, la cele două dimensiuni existente — *lungimea* și *înălțimea*, artistul ne oferă iluzia *adâncimii* și, implicit, a *perspectivei*, rezultată din unificarea punctelor de intersecție dintre orizontale și verticale în așa-numitul

914 344

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ  
„GH. ASACHI”



*point de fuite* pe suprafața cadrului plastic. Rezultatul (*id est, trompe l'œil*), de fapt superba invenție a artei vizuale, este înrudită cu construcția *personajului* clasic sau realist, realizată în așa fel încât lectura, mereu asimptotică la text, să reconstituie, pe ecranul receptorului, o posibilă *persoană* cu numele *personajului*. Toate aceste exemple, la care s-ar putea adăuga și altele, sunt debitoare axiomaticelor *trei puncte* și, prin extensiune spațiului *t r i d i m e n s i o n a l*, resimțit și astăzi ca securizant, datorită, desigur, volumetriei corpului nostru, a vederii binoculare ș.a. Mai mult, ultimele două ilustrări, cel puțin, mai atestă un lucru, anume că această tutelă canonică crează, la prima vedere paradoxal și prin refracție, alte spații (plastice sau literare) — de astă dată imăginate (simbolice și mentale). Se certifică, încă o dată, sensul primar al termenului de *mimesis* (*mimesthai*), acela nu atât de a imita, cât de a *recunoaște* cu variabilele de rigoare.

La finele secolului al XIX-lea și în primele decenii din veacul următor, prestigiul *stampe* extrem-orientale a influențat plastica celor patru părinți ai modernității europene (Van Gogh, Toulouse Lautrec, Gauguin și Cézanne), pe fondul unei mutații mai generale, de la percepția *spațiului tridimensional*, ce rămâne în continuare un reper important, la spațiul *b i d i m e n s i o n a l*. În afișele lui Lautrec sau în *Tahitienele* lui Gauguin, imaginile sunt aplatizate, aproape turtite și suspendate, perspectiva, insinuată totuși, fiind absorbită de celelalte două. Această schimbare de optică conduce la înscrierea relațiilor cromatice într-un singur plan și, de aici, lipsa de interes pentru anatomie. În consecință, perspectiva este denunțată, planul de fundal aproape se



anulează și, o dată cu el, figurativul (acesta în mod treptat). După câteva decenii, *newcriticismul* american, apărut și dezvoltat în mediile universitare, respinge iluzia mesajului în literatură<sup>9</sup>, moștenită de la secolul precedent. Or, aceasta a fost ultima „iluzie” din șirul celor patru, anume iluzia genetică sau a lui *vouloir-dire*, iluzia mimetismului și expresivității formei și iluzia psihologică. Pledoaria pentru imanentismul textului, respectiv pentru ceea ce s-a numit *literaritate*, este afină cu demonstrațiile Școlii Lingvistice de la Praga (prin Roman Jakobson) în prelungirea *formalismului rus*, dar și cu numeroasele experimente plastice în tablourile alcătuite din câmpuri de tensiuni cromatice. În *Procesul* lui Kafka, protagonistul Joseph nu are în realitate nume, doar o inițială (K.), nici portret și nici biografie, de aceea cititorul nu-i poate imagina (re-cunoaște) înfățișarea fizionomică. La fel, acestei noi mutații în percepția spațiului i se datorează, în mare măsură, și proliferarea teoriilor despre *semnul lingvistic*, despicate de către neokantianul Fernand de Saussure în *semnificat* (*signifié*) și *semnificant* (*signifiant*). S-a reiterat, s-a re-contextualizat, în realitate, mai vechea distincție latină între *res* și *verba* și care în greaca antică (*logos*) nu exista. Pe același palier se înserează multe dintre creațiile avangardismului european din anii '20-'30, cu achizițiile aferente (tehnica colajului, *pop-artul*, expresionismul abstract al lui Klee și Kandinsky ș.a.), dar și necesitatea democratizării esteti-

---

<sup>9</sup> „Un poem, scria Archibald McLeisch, nu trebuie să semnifice, ci să fie”. Serge Fauchereau, în *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974, citează – în acest sens – și observația lui Cleanth Brooks, că „poezia lui McLeisch este în esență o poezie a substantivului și nu a verbului” (p. 126).



cului, a coborârii lui în stradă. Serialismul muzical, cu un pronunțat caracter experimental, și imanentismul formalismului rus, regramaticalizat ulterior de structuralismul în cheie franceză, au revoluționat procesul, pe de altă parte, de înțelegere a specificității *poiesis*-ului. Astfel, operatorul a ceea ce formalismul rus, prin Propp, Eichenbaum ori Tynianov, au numit *insolitare* (*literaturnost*) se regăsește în teoria și practica revoluționară a *prim-planului* din cinematografia lui Eisenstein. Totuși, perspectiva sau ipostaza volumetrică nu dispăre, într-o bună parte din arta europeană ea se resoarbe în dimensiunea bidimensională, alcătuind o realitate intrinsecă scriiturii plastice sau literare. Limbajul literar își păstrează, în esență, structura triadcă, el trăiește prin relațiile încă fertile dintre substantiv, adjectiv și verb, iar pictura apelează la sugestia, la consistența volumului. Culoarea, după Cézanne, e s t e volum prin natura sa „biologică”, fiind „singura care poate face lucrurile să trăiască”. În ambele domenii, *lectura* (iar contemplarea avizată a unui tablou nu este altceva) schimbă statutul de *imanență* al celei de-a treia dimensiuni într-unul de *evidență*. Citim *Poemele într-un vers* ale lui Ion Pillat, restituindu-le acestora mișcarea (verbul) sau calitatea (adjectivul), eliminate de către poet după modelul, la care voi reveni, al poeziei extrem-orientale. Înțelegem acum de ce *retorica* n-a dispărut, de fapt, niciodată în cultura de tradiție europeană: cuvântul e citit (*id est*, rostit) într-un anume fel, ca *să trezească* ceva. „Un singur nai dar câte ecouri în păduri”, versul lui Pillat sintetizează funcția recuperatoare a lecturii, și nu numai: expresia eliptică e înlocuită cu substanța flexiunii în acord cu experiența,



solid înrădăcinată de a n t r o p o c e n t r i s m u l european. Ceea ce nu înseamnă că sensibilitatea noastră se cramponează, la fel ca altădată (în clasicism, renașcentism, romantism sau realism) de liniștitorul *mimesis* ce se perpetuează și datorită probabil dorinței ancestrale de stabilitate. Enunțul lui Michelangelo, după care „pictura este cu atât mai apreciată, cu cât se îndreaptă mai mult spre *relief*” (subl. n.)<sup>10</sup>, este concludent într-un areal în care punctul, linia și culoarea se întreceau parcă în a sculpta forma pe suprafața hârtiei, la fel cum arta cuvântului trimitea la reprezentările antropomorfizate din mediul ambient. Aceasta, chiar dacă la început de veac XX Worringer denunțase autocrația instinctului de intropatie, în vreme ce teoria artei se obstina — precum la Herbert Read — să considere imaginea, ficțiunea ca pe o formă în primul rând organică<sup>11</sup>. Numai că, aproximativ în aceeași perioadă, practica artistică, începând cu Gauguin și continuând cu Klee sau Miró, decide o evoluție artistică ce echivalează, până la un punct, și cu o veritabilă *întoarcere* la repere mai vechi și din alte spații geografice.

Întâlnirea — respectiv joncțiunea, dar și confruntarea — dintre *tri/bidimensionalism* și *dimensiunea vidă* sau, mai exact, dintre *antropocentrismul* european și *cosmocentrismul* extrem-oriental rămâne una dintre cele mai interesante chestiuni de estetică comparată. Astfel, nu trebuie să surprindă confesiunea amintitului Joan Miro

<sup>10</sup> Cf. Ardengo Sofici, *Meditații artistice*. Traducere de Florina Nicolae, Editura Meridiane, București, 1981, p. 280.

<sup>11</sup> Cf. volumul nostru *Alchimia mileniului*, edițiile cit., cap. *Între teoria și morfologia artei* (Wilhelm Worringer – Herbert Read – Heinrich Wölfflin).



despre acceptarea semnăturii doar ca grafism: antroponimele „nu există pentru mine; numai grafismul, scrierea, liniile, tot ce este pe pagină, *dar nu numele ca atare sau ce se găsește în spatele lor*” (subl. n.)<sup>12</sup>. Pânzele lui Klee, nota Yasunari Kawabata în romanul *Kyoto*, „se potrivesc de minune cu sufletul unui japonez bătrân”. Iar retrospectiva Miro a cunoscut un succes deplin și nu întâmplător în Japonia, țară a cărei sensibilitate estetică desăvârșise abrogarea *reliefului*, spre care aspirau încă în Europa penelul și condeiul. Pictorul catalan va resimți — afirma Roland Barthes — o adevărată „*jouissance plastique*” în trasarea/inventarea cuvintelor și a imaginilor pe spațiul alb al hârtiei. De altfel, conceptul barthesian amintit, de *scriitură* (semnificant), are la bază experiența extrem-orientală a teoreticianului. Pornind, de pildă, de la constatarea că „*le satori* (l'événement Zen) [...] opère un vid de parole [subl. a.]”, Barthes conchide că „c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture”<sup>13</sup>, dar și, adaug, imaginea, desenul, conturul, adică planul unic al textului se obiectivează precum golul, eliminându-se, în același timp, meta-textul ce implică volumul, perspectiva. *V i d u l* extrem-oriental este condiția ontologică a disponibilității infinite. „Plin-non-manifestat”, în exprimarea pertinentă a lui Marguerite Yourcenar, determină existența, fenomenalitatea, cam în felul cum viața unei metropole (Tokyo) gravita altădată, arhitectonic și simbolic vorbind, în jurul centrului său circular, gol și interzis. Iată, în consonanță, celebrul

<sup>12</sup> Joan Miró, *Culoarea visurilor mele*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 137.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, Genève, 1970, p. 11-12.



paragraf XI din *Tao te king*, tratatul enigmaticului Lao-Tseu, în versiunea cea mai apropiată, se pare, de originalul chinez: „Trente rayons convergent au noyau / mais c'est le vide médian / qui fait marcher le char”; „On façonne l'argile pour en faire les vases, / mais c'est du vide interne / que dépend leur usage. // Une maison est percée des portes et des fenêtres, / c'est encore le vide / qui permet l'habitat. // L'Être donne des possibilités, / c'est par le non-être qu'on les utilise”. Taoismul consideră golul „forma fără formă și imaginea fără imagine”, cum se spune în paragraful XIV din același text. Altul, clasic și el, aparținând lui Li-Tseu și tradus sub titlul *Le vrai classique du vide parfait*, echivalează v i d u l c u t ă c e r e a<sup>14</sup>. „Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas” intuiește la meridianul nostru Ion Pillat, întâlnindu-se parcă — în amintitele „poeme într-un vers” — cu zborul înghețat al *Păsărilor* lui Georges Braques. „Vasul dă formă golului, iar muzica tăcerii”, confirmă și plasticianul francez, reiterând experiența singulară a lui Mallarmé. În ambele accepțiuni — *vid*, *tăcere* — multiplicitatea cosmică scurtcircuitează unitatea ontologică. Într-un roman chinez din veacul al XVIII-lea, *Visul din pavilionul roșu*, călugărul Kong-Kong (= gol în chineză) — „văzu ivindu-se din neant contururi, din contururi se nascură sentimente, apoi sentimentele intrară din nou în contururi, iar contururile iarăși se prefăcură în neant”<sup>15</sup>. Plăsmu-

<sup>14</sup> Cf. Lao-Tseu, *Tao to king*, Gallimard, Paris, 1974, p. 71 ș.a. și Li-Tseu, *Le vrai classique du vide parfait*, Gallimard, Paris, 1976, p. 51-52.

<sup>15</sup> Cao Xue-qin, *Visul din pavilionul roșu*. Traducere din limba chineză veche de Ileana Hoge-Velișcu și Iv. Martinovici, vol. I, Editura Univers, București, p. 7.



irea literară sau plastică se naște și există î n t r e goluri, planurile fiind discontinui. În pictura chineză tradițională, observa Read, „privirii spectatorului i se cere să sară de pe un plan la planul următor, trecând printr-un gol”<sup>16</sup> necesar, germinativ, așa cum se derulează narațiunea și, respectiv, lectura tetralogiei lui Yukio Mishima. Experiențele, momentele mari din viața lui Honda în *Marea fertilității* — superbă metaforă a vidului, trimitând la harta lunii — se dispun în secvențe paralele; Kioyaki nu este Isao și nici prințesa siameză apărută în viața lui Honda, după călugărirea celei dintâi. Vidul devine, prin urmare, și un spațiu al relației, iar acest roman memorabil e nu atât reprezentarea unui segment din istoria Japoniei moderne, cât senzația de pulsație a vieții, asemănătoare flăcării „ce trece din lumânare în lumânare, impersonală, însă hrănindu-se din propriul său trup de ceară”<sup>17</sup>. Deasupra lui Honda se desface — altă metaforă a golului — cerul de un albastru intens (regăsibil în pânzele elvețianului Magritte), care-l absoarbe. El amintește de mitul ilustrat de Wu-tao-se, personaj care a intrat în propria pictură, ca apoi să se prefacă în neant. Nuvela lui Marguerite Yourcenar, *Cum a fost salvat Wang-Fo*, reface acest mit, opus celui european al lui Pygmalion. Prins în arcanele iluziei oferite de pânza pictată de Wang-Fo, împăratul — supărat că viața n-are

<sup>16</sup> Herbert Read, *Imagine și idee*, Editura Univers, București, 1970, p. 57, observație reluată de către Edgar Papu care, în *Arta și umanul*, Editura Meridiane, București, 1974, p. 187, consideră și el că „golul este spațiul relației în accepția umanismului (extrem)-oriental”.

<sup>17</sup> Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la La vision du vide*, Gallimard, Paris, 1981, p. 60.



perfectiunea operelor contemplate în copilăria sa claustrată — îl condamnă pe bătrânul pictor la scoaterea ochilor și tăierea mâinilor, nu înainte însă de a-l pune să desăvârșească un tablou mai vechi, rămas în stadiu de schiță. Artistul își termină opera, apoi se urcă în barca din prim planul ruloului. Sub ochii uimiți ai împăratului, barca „se îndepărta domol, lăsînd în urma ei o dără subțire, care sfârșea în marea nemișcată”. În acest mod, „pictorul Wang-Fo și învățăcelul Ling dispărură pentru totdeauna pe marea de jad albastru, pe care bătrânul artist anume o-nchipuise”<sup>18</sup>. Supraviețuind prin artă, Wang-Fo realizează conștiința vidului în care se întorc sentimente și contururi. Călugărul Kong-Kong și modernul Honda văd existența numai în desfășurarea ei epifanică. De aici, desigur, lipsa de vertebrare epică în *Țara zăpezilor*, „romanul” lui Yasunari Kawabata și deplasarea centrului de greutate pe detaliu, așa cum se întâmplă în epigramaticul *hai-ku*, această „poezie de la frontierele tăcerii”<sup>19</sup>. Calitatea pur denotativă a cuvântului aduce cu sine caligrafia spontană și fenomenul aplatizării: eternitatea nu are mai multă substanță decât plescăitul unei broaște în apă și invers, ca în acest *hai-ku* compus de un clasic al genului, Matsuo Basho (1644-1694): „Lac străveziu. / Broasca sărind / și plescăitul apei”<sup>20</sup>. Exemplul de mai sus are „puritatea, sfe-

<sup>18</sup> Marguerite Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Gallimard, Paris, 1978, p. 27. Am schițat o analiză comparativă în *Raffaello și Wang-Fo*, în *Călcâiul lui Delacroix*, Editura Libra, București, 1996, p. 105-109.

<sup>19</sup> Cornel Robu, *Haiku — poezia de la frontierele tăcerii*, în „Steaua”, XXV, 1974, nr. 11.

<sup>20</sup> Cf. *Din lirica japoneză*. Traducere de Ion Acsan et alii, Editura Univers, București, 1971, p. 88. Un comentariu comparativ pe trei versiuni



ricitatea și chiar vidul unei note muzicale”; în el recunoaștem, notează același Barthes, „o repetiție fără origine, un eveniment fără cauză, o memorie fără persoană”<sup>21</sup>, adică ceea ce numeam altădată o pulsație decupată, suspendată. Dar momentul este plin, surprins în substanțialitatea sa integrală și, deloc paradoxal, e i d e t i c ă. Mai exact, spiritul nipon surprinde *esența concretă* în incidența de arc voltaic dintre, o repet, multiplicitatea cosmică și unitatea ontică, suspendând-o (sau punând-o între paranteze, cum ar spune fenomenologul) și eternizând-o în semnul lingvistic/iconic, așa cum procedaseră Basho și, mai târziu, Hokusai ilustrând hai-ku. Nu rareori, poetul european dorește același lucru: „Nici un adjectiv / Doar ivirea primă / prin timp. Doar numele lucrurilor. / Atât. Lovind poate un rând de clape / uzuale”, citim într-una dintre *Stampele* (1964) lui Aurel Rău. Reușitele sunt însă parțiale, chiar dacă experiența estetică extrem-orientală a fertilizat simbolismul, apoi impresionismul și post-impresionismul în plastică, dar și o parte din imaginarul literar al primei jumătăți din secolul trecut. Reușita, singulară aproape, în preferința pentru *eternizarea momentului în sine*, realizată de Wisthler în portretistică (*Mama artistului*, 1871), fructifică magistral școala stampeii în *aranjamentul de cenușiu și negru* din titlul tabloului. Oricum, funcționalitatea *dimensiunii vide* se verifică în această creativitate fenomenologică *sui-generis*, precedând cu câteva secole circumscrierea filosofică a *eidos*-ului în gramatică europeană.

---

românești am schițat în articolul *Ideogramă și haiku*, din *Călcâiul...*, ed. cit., p. 88-93.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *L'Empire...*, ed. cit., p. 101 și 106.



Mai mult, dacă — generalizând poate excesiv — extrem-orientalul p l e a c ă de la vidul germinativ pentru a ajunge, firesc, tot acolo, artistul european a j u n g e în fața acestuia, dar, grevat de antropocentrismul nativ, reacția lui este, în general, una de recul. Tablourile lui De Chirico, acest Kafka al picturii continentale, sau cele semnate de amintitul Magritte comunică între ele prin coșmarul generat de un spațiu deșert: sinele, orașul sau cosmosul reprezentat ca o sferă despăcată la suprarealistul elvețian. De asemenea, o categorie negativă este vidul și la Mallarmé, deși va fi echivalat — ca la Hegel — cu „existența absolută” sau cu „spiritul pur”. „Neantul e adevărul”, afirmă poetul într-o scrisoare din 1866, pentru ca, în același an, să ofere o adevărată cheie posterității critice: „După ce găsisem neantul, am găsit frumusețea”. Cuvinte testamentare, din care Hugo Friedrich desprinde „schema ontologică a lui Mallarmé”, anume corelația dintre *neant* (absolutul) și *logos*: „logosul e locul în care neantul se naște întru existența sa spirituală”. Spre aceeași interpretare se îndreaptă și Gotfried Benn, vorbind, în 1921, despre „puterea vidului de a-și revendica forma”<sup>22</sup>. Contextualizarea, în acest context, a conceptului privativ de *poezie pură* devine firească. Mallarmé îl „concretizează” — dacă se poate spune astfel! —, poezia pură „reprezintă în teoria poeziei echivalentul neantului în jurul căruia gravitează”. Mallarmé rămâne, e adevărat, o experiență singulară, de limită în practica literară, ce înalță la rangul de axiomă sintagma „poezia ca

<sup>22</sup> Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*. Traducere de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 120 ș.a.



exprimare a neexprimatului", reîntâlnită peste decenii în „necuvintele” lui Nichita Stănescu sau într-una dintre epifanicele „respirări” semnate de același: „Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvânt care nu există”<sup>23</sup>. Adesea epigramatică, câteodată antilirică în sensul uzual și cu siguranță antiretorică, dar ajungând la performanța unui „material vid de sentiment, ca trupul unei cicade moarte” (G. Seferis) precum în opera lui Kavafis, poezia devine — afirma Ion Barbu — un „chenar ingenuu ocolind o mare”. Ea este doar parțial comparabilă cu „marea fertilității” din tetralogia lui Mishima. Dacă, de pildă, *Educația sentimentală* ori *Salammbô* s-au construit — cum constată — Jean Pierre Richard — „în jurul ideii unei absențe dotate cu putere creatoare, un vid pozitiv”<sup>24</sup>, acestor creații europene le lipsește, totuși, amintitul caracter eidetic evident nu numai în hai-ku, dar și în proza aproape fără epică a lui Kawabata, bunăoară. În cultura noastră de factură antropocentrică, exemplul dimensiunii vide, parte integrantă din cosmocentrismul asiatic, este apropiat mai mult în planul teoretic. Cu excepțiile de rigoare — în poezie și plastică — el n-a atins decât rareori sensibilitatea estetică a europeanului în nucleul său generator. Dincolo de contactele directe — un Paul Claudel sau Roland Barthes — cu prestigiul stampeii sau cu excelența cinematografilei nipone, în această dimensiune ar-

<sup>23</sup> Nichita Stănescu, *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982, p. 173.

<sup>24</sup> J. P. Richard, *Literatură și senzație*. Traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1980, p. 216.



tistul european a găsit mai mult o confirmare la nivelul inovațiilor formale. S-a intuit astfel echivalentul vidului extrem-oriental în fondul de aur al imaginilor religioase din arta medievală, în speță bizantină. Indiferent de expresiile mai mult sau mai puțin sinonimice, *spațiul vid* (echivalabil cu *golul*, *neantul*, *tăcerea*, dar și cu *intervalul germinativ*) rămâne fascinant probabil și prin „coerciția fără coerciție”, ca să-i parafralez ori să-i aproximez măcar funcția canonică. Mai avansează doar ipoteza înrudirii sau apropierii sale de virtualitatea plină a hiper-spațiului electronic.

Așa cum menționam, la începutul veacului trecut universul științelor (această „reflectare dezantropomorfizată a realității” — Georg Lukács) ajunge frecvent să inventeze, uneori la modul spectaculos, iar artisticul („reflectare antropomorfizată a realității” — *ibidem*) să schițeze premoniția descoperirilor ulterioare. Până atunci, dacă se arunca un obiect pe fereastră se cunoștea că, din cauza rotației pământului, obiectul respectiv face în cădere o curbă. Dar a fost necesară prima teorie a relativității lui Einstein ca să se poată realiza ecuația deplasării obiectului. În complicatul basm *Harap Alb* — de fapt, un șir de inițieri —, fata Împăratului Roș se preschimbă în păsărică, Ochilă o vede unde se ascunde iar Păsări-Lăți-Lungilă întinde brațul și „găbuie” păsărica de după lună. E greu de crezut că, spre finele veacului al XIX-lea, Creangă ar fi știut că, de pe pământ, zărim doar o parte a lunii. După cum e sigur că n-a cunoscut formalizările lui Howard Hinton (în *Forth Dimension*, 1904) referitoare la cea de-a patra dimensiune. A trebuit, oricum, să apară Einstein ca să demon-



streze că raza care se curbează este *t i m p u l* (ca și Welles în *Mașina timpului*, 1894), deși Lewis Carroll ilustrase deja în *Alice în țara minunilor* (1865) și apoi în *Alice în țara din oglindă* (1871) spațiul *c v a d r i m e n s i o n a l*. Conceptul einsteinian și, în general, achizițiile fizicii moderne aluvionează, la modul programatic, tetralogia romanescă a lui Lawrence Durrell *Cvartetul Alexandria*, compus din *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* și *Clea* (1957–1960). În importanta *No t ă* de la începutul romanului *Balthazar*, scriitorul oferă cheia structurală și, mai ales, ideatică pe linia „conceptului einsteinian” al timpului: „Fiindcă literatura modernă nu ne arată nici un exemplu de unitate, m-am îndreptat spre știință și am încercat să realizez un roman din patru straturi, a cărui formă se bazează pe principiul relativității”. Este vorba de „trei dimensiuni spațiale și una temporală, iată rețeta acestui *continuum*”<sup>25</sup>, finalizată într-un personal „univers heraldic”<sup>26</sup> recuzând concepția bergsoniană ilustrată de Proust ș.a. despre *timpul-memorie*. Durrell plonjează în „mișcarea neîncetată spațiu-timp”, astfel că — va conchide într-un interviu antologic — „acest roman este un poem al relativității. Desigur, toate cele patru volume ar trebui citite simultan [...], însă, nepose-

<sup>25</sup> Lawrence Durrell, *Balthazar*, Buchet-Chastel, Paris, 1969, p. 5-6 (trad. n.). Tot aici: „Raportul subiect-obiect este atât de important pentru principiul relativității, încât m-am străduit să realizez romanul în același timp la modul subiectiv și obiectiv”.

<sup>26</sup> Lawrence Durrell, Henry Miller, *Une correspondance privée*, Buchet-Chastel, Paris, 1963. Iată cum vede *universul heraldic*: „un obiect solid nu are decât trei dimensiuni. Am suprimat timpul, acest străvechi apendice. E necesară o nouă atitudine, din care memoria să fie exclusă. Numai despre o existență spațială scriu în acest moment” (p. 32, trad. n.).



dând ochelari cvadridimensionali, cititorul va fi obligat să apeleze la propria imaginație”. Pe scurt, a fost efortul de a crea „o narațiune stereoscopică cu un caracter stereofonic”<sup>27</sup> și purtând, implicit, investitura capodoperei. Este, fără îndoială, o mutație fundamentală în percepția spațiului, și aceasta se regăsește și în alte domenii ale umanioarelor. Voi prelua, spre ilustrare, două efecte, conjugate, ale teoriei relativității<sup>28</sup>. În primul rând, echivalența dintre *masă* și *energie* e traductibilă în  $c^2$  a  $m$  p u l text/cititor/intertext. Altfel spus, e vorba de o concentrare de masă/energie; ele alcătuiesc niște constelații diferite, constituite din aceleași instrumente de discurs cu coerențe variabile. Dacă în modul de gândire tradițional există diferența calitativă între *Autor* și *Cititor*, aceștia păstrându-și subiectivitatea întrucâtva monadică, acum se întâlnesc — prin *text* și *intertext* — într-o unitate de câmp pe care mecanica cuantică o leagă de mișcare, de așa-numita transmitere energetică a acțiunii. Al doilea efect, conjugat cu primul, este preferința epistemologică pentru imaginea unui univers închis, dar nu și limitat. Este semnificativă, în acest cadru, în care relația lineară de la cauză la efect e puternic amendată, complementaritatea — formulată de către Bohr — dintre *corpuscul* și *undă* în *particula cuantică* (ea fiind și *corpuscul*, și *undă*), perfectă ilustrare a teoriei lupașciene despre *terțiul inclus*. Or, în teoria literară

<sup>27</sup> Lawrence Durrell, interviu în *Romanciers au travail*, Gallimard, Paris, 1967, p. 193-194.

<sup>28</sup> Am tratat cele două efecte, altfel contextualizate, în *Studii de estetică...*, ediția 2014, cap. *Critica între teoria literaturii și estetică*, p. 173-174.



contemporană, pentru Michel Rifaterre de pildă, discursul poetic este „un câmp curb”, definindu-se prin echivalența dintre un cuvânt și un text sau dintre un text și un alt text. Transformarea, prefacerea acestor echivalențe se înfăptuiește după principiul dublu, al *expansiunii* textului (având drept analogon *unda*) și al *conversiunii* acestuia (trimitând la *corpuscul*). În consecință, complementarității din câmpul fizicii îi corespunde dubla natură a textului, *mimetică* (semănând cu o descriere *corpusculară*) și *semiotică* (repetând aceeași informație, ca o *undă*). Dar nu numai teoriile textului beneficiază de deschiderile de viziune din teoria relativității și mecanica cuantică. În perioada de ecloziune a celor mai importante curente din avangardismul european, cubismul este în mare măsură produsul acestei schimbări de optică spațială. Dacă în pictura clasicizată unghiul de observație era fix, asemeni structurilor narrative din realism, cubismul privilegiază ipostaza statică a obiectului/subiectului și multiplică, în schimb, unghiurile de observație. Suprarealistul oniric Salvator Dali oferă o mostră în *Christus hipercubus*, după modelul matematic propus de prietenul său Matila Ghyka, Picasso și alții creează în pictură *una cosa mentale*, cum cerea, deja în plină Renaștere, Leonardo Da Vinci (de unde principiul: nu pictez ceea ce văd, doar ceea ce gândesc despre ce văd). Mai mult, prin încrucișarea contrapunctică a perspectivelor obiectul (scaunul văzut și din față și din spate etc., cărțile de joc sau figurile geometrice ale lui Juan Gris) își secretă lumina din interiorul tabloului însoțit de apelativul fenomenologic de *pictură eidetică*. Dar multiplicarea perspectivelor spațio-temporale este



frecventă și în literatura modernă. În *Pe patul de moarte* a lui William Faulkner, drama provocată de căruța care se răstoarnă este restituită diegetic și în chip diferit de martorii oculari; aceeași schimbare a unghiurilor la Hortensia Papadat-Bengescu în *Concert de muzică de Bach*. Procedeul poate fi detectat și în discursul liric modern, mai puțin sau deloc obedient la coercițiile, fie ele și canonice. Astfel, Ezra Pound propune o receptare tabulară (dintr-o dată, în același timp) a *Cantos*-urilor, iar Henri Jacquier — un membru marcant al Cercului Literar de la Sibiu — stipula ca o traducere de poezie să cuprindă două pagini: pe prima, sus, să existe textul original iar jos desenul său metric; pe pagina alăturată, sus, traducerea în proză a poeziei, iar dedesubt traducerea sa efectivă pe baza generatorilor textuali circumscriși în desenul metric și în varianta narativizată. Așadar, o traducere la poemul *În marea trecere* (Lucian Blaga) „care se face” sub ochii noștri, în patru timpi, dar propuși pentru o lectură simultană<sup>29</sup>, așa cum ar fi dorit și autorul *Cvartetului din Alexandria*.

Spre sfârșitul deceniului al șaselea, un termen împrumutat din arhitectura americană — postmodernism — va desemna rapid o paradigmă ideologică și culturală, fundamentată pe neîncrederea fățișă în legitimitatea „marilor narațiuni” explicative și cu semnificații unice

---

<sup>29</sup> Cf. Henri Jacquier, *Babel, mit viu*. Ediție îngrijită de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 124-151. De asemenea, articolul nostru *Lucian Blaga în traducerea lui Henri Jacquier*, în volumul *Lucian Blaga — dimensiuni răsăritene*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, ediția a doua, 2002. Referiri la traductologul Henri Jacquier, și în *Studii de estetică...*, ed. cit, cap. *Spre o „poesis universalis”: Henri Jacquier*.



sau regente precum religia, știința sau arta. Altfel spus, se problematizează validitatea amintitelor sisteme simbolice, în tandem cu „moartea autorului”, „moartea filosofiei” ș.a. Dar „trecutul, constată Eco, ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează”; în comparație cu negativismul avangardismului istoric, „răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare”<sup>30</sup>. Or, re-vizitarea memoriei culturale are mai multe forme de manifestare: încastrarea, de pildă, a realului în fictiv și invers, coabitarea pe același ax a începuturilor cu finalurile, juxtapunerea fragmentelor dispartate, scepticismul față de puterea de semnificare a limbajului (de unde apariția și proliferarea a ceea ce s-au numit *deconstrucție*, *autoreferențialitate*, *intertextualitate* sau *metafictiune*); absența unor distincții ierarhice; utilizarea pastișei, tonalitatea ironică sau parodică ș.a. — toate acestea alcătuiesc, instituie un spațiu *u n i d i m e n s i o n a l*. Spre deosebire de ipostazele spațiale schițate până acum, este vorba de produsul unei percepții prioritar asociative și caracterizante. Cu precădere mentală, fără să fie neapărat cuantificată fizic sau matematic, unidimensionalitatea postmodernă poate fi, totuși, asociată din ambele unghiuri — *poietic* și *aesthetic* — generativismului lingvistic al lui Noam

<sup>30</sup> Umberto Eco, *Marginalii și glose la Numele trandafirului*, în „Secolul XX”, 1983, nr. 8-9-10, p. 103. Dintre studiile consacrate postmodernismului, cf. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p. 253 ș.a. și Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996.



Chomsky, cu radicalul în clasicul „șir Fibonacci”<sup>31</sup>. Scriitorul și cititorul postmodern transformă, prin dublare sau multiplicare, structura combinatorie finită a trecutului prin *repetiția* constitutivă operei și prin *regulile* receptorului, dar sugerate de creator până la invitarea primului de a modifica, să zicem, trama filmului pe care îl vizionează. Văzut și din perspectivă generativistă, postmodernismul circumscrie vârste culturale mai mult *comentatoare* decât *creatoare*, constitutive unui alexandrinism *sui-generis* pe care îl trăim astăzi. Este, probabil, și unul dintre motivele pentru care postmodernismul a putut fi importat, la nivelul formelor de exprimare, de culturi ce n-au cunoscut, până în prezent, stadiul de civilizație postindustrială. Pe de altă parte, în pofida prezentificării (*id est*, aducerea în același plan), receptarea artefactului artistic sugerează, totuși, perspectiva, în temeiul adevărului că „pe axa anticipării, așteptările cititorului sunt modificate constant, în funcție de ceea ce tocmai a citit deja; pe axa memoriei imaginile întipărite și rezultate din lectura primă sunt supuse unei revizuii continue în lumina a ceea ce citește”<sup>32</sup>. Mai exact, romanul postmodern invită concomitent la *lectură* și *re-lectură*. În *O sută de ani la Porțile Orientului* (1991), Ioan Groșan folosește ca portativ *repetiția*, adică reperul sadovenian (Zodia Cancerului), într-o narațiune afină stilistic, de atmosferă istorică și cadru epic, dar, în același timp, cu distorsiunile și intarsiile satirice (*regulile*) la adresa României contemporane.

<sup>31</sup> Despre tipurile de lectură *mitologică, fenomenologică, semiologică și generativă*, în *Studii de estetică...*, ed. cit., p. 182-193.

<sup>32</sup> Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 57.



Hiperlivrescul, citatul refractat, calchierea lingvistică fac parte dintr-o *inventio* ce, vorba lui Eco, îl prezentifică pe Sadoveanu, însă, desigur, în altă cheie fictională. La unul dintre performerii genului — Julian Barnes —, imaginea diferită a lui Flaubert din *Papagalul lui Flaubert* (1984) trimite în aceeași măsură la biografia reală a scriitorului, chiar dacă nu știm ce culoare aveau ochii lui Emma Bovary; *O istorie a lumii în zece capitole și jumătate* (1989) începe cu problematizarea parodică a episodului biblic al lui Noe, inducându-ne ideea că istoria, de fapt, nu se cunoaște, fiind mai mult inventată; în *Arthur și George* (2005) este convocat un Conan Doyle fictionalizat și celebrul său personaj ș.a. Exemplele sunt, firește, numeroase, asemenea variații pe teme date conduc la reușite estetice indiscutabile, dar și la impresia finală că lectura acestora ne angrenează într-o mișcare de cerc închis. Mai exact, *ficțiunea* se re-gramaticalizează în *metaficțiune* din unghiul *poietic* și invers din cel *aesthetic*, datorită tocmai unidimensionalității, mai mult sau mai puțin conștientizată, în spațiul dintre cele două oglinzi paralele: scriitorul și receptorul, producătorul și consumatorul de proză postmodernă.

În siajul postmodernismului occidental din aceeași jumătate de veac XX, apare un alt termen ce designează un spațiu trimițând exclusiv la ceea ce s-a numit *inteligență artificială*. Din prefixul *cyber* (în greacă *kybernetes* = a pilota, a dirija) s-au născut, pe rând, *cybernetica* (Norbert Wiener, 1948), *cyborg* (1960), utilizat în ingineria biomedicală, și apoi *c y b e r s p a ț i u l* lansat de canadianul William Gibson — „un soi de Jules Verne postmo-



derm"<sup>33</sup> — în romanul *Neuromances* (1984). Și pe acest palier, imaginarul artistic devansează în bună măsură tehnologia ce adoptă cyberspațiul, desigur îmbogățindu-l odată cu dezvoltarea structurilor comunicaționale în care centrele de putere pot fi diferențiate la infinit. Un spațiu labirintic, nonlinearitatea acestuia, tridimensionalitatea doar virtuală a ecranului de computer depășesc rapid accepțiunea primă a cyberspațiului, ca subspecie a literaturii SF. Colaborarea imaginarului cu tehnologia conduce la o întreagă gramatică menită să numească și, mai ales, să gestioneze funcționalitatea circuitelor electronice și a sistemelor de fibre optice locuite/perturbate de *cybernauți* sau *cyberpunk(s)* — personaje hibride în care organicul se întâlnește cu anorganicul... Astfel, *deck-ul* (puntea), *holograma*, *virusul Cârțița X*, *bandă de lumină*, *comandă primară*, *rețea Senzo* ș.a. intră nu numai în limbajul uzual al *cybernauților* care, deja în proza lui Gibson, definesc în acest mod *c y b e r s p a ț i u l*: „o halucinație consensuală împărtășită de miliarde de operatori legitimi, în fiecare națiune, de copii învățând concepte matematice [...]. O reprezentare grafică a datelor extrase din băncile fiecărui calculator în sistemul uman. O complexitate inimaginabilă. Benzi de lumină aliniate în nonspațiul minții, roiuri și constelații de date. Aidoma luminilor orașelor, îndepărtându-se [...]"<sup>34</sup>. O confirmare tehnologică mai recentă este *ma-*

<sup>33</sup> Ion Manolescu, *Ficțiune și cyber-spațiu*, în „*Vineri*”. Supliment de (post)tranziție, 1999, nr. 88.

<sup>34</sup> William Gibson, *Neuromantul*. Traducere și note de Mihai Dan Pavelescu, Editura Univers, București, 2008, p. 60 (text la care vom reveni).



*tricea cyberspațială*<sup>35</sup> sau, mai exact, *mediatrix* — o combinație dintre *mediu* și *matrix*, respectiv *summa* tuturor rețelelor mondiale de computere interconectate și existente „sub formă de *electronetwork* (*electrorețea*) ce filtrează mediatic realul”<sup>36</sup>. De altfel, trilogia cinematografică *Matrix* ilustrează premoniția lui Gibson despre ipostaza dublă, *corporal-virtuală* a individului, despre spațiul „clasic” asociat cu holograme conectate la universul electronic, așa cum se întâmplă, de pildă, și în romanul lui Neal Stephenson, *Snow crash* (1992). Mai mult, în proza mediatică apare *imago-carte*, un alt hibrid, alcătuit din imagini foto, texte grafiate sau texte electronice dând senzația că imaginea devine o entitate autoreglabilă și autoproductivă, capabilă să producă o altă spațio-temporalitate<sup>37</sup>. O modalitate de construcție este așa-numita *buclă stranie* (*strange loop*), concept introdus de Douglas R. Hostadter și parte integrantă din matematica topologică. Concretizarea acesteia este utilizarea, în literatură, a *benzilor Mœbius*, multidimensionale, inducând impresia de viitor anterior și trecut posterior<sup>38</sup>. În consecință, nu e întâmplător faptul că, asemenea individului aglutinat în cyberspațiu, *hyper-textul*

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 72: „În non-spațiul matricei, interiorul unei construcții realizate pe baza datelor receptate posedă dimensiuni subiective nelimitate ; calculatorul-jucărie al unui copil [...] ar fi arătat întinderi nesfârșite de vid, în care atârnau câteva comenzi primare” ș.a.

<sup>36</sup> Ion Manolescu, în *art. cit.*, preia opinia filosofilor Marc C. Taylor și Esa Saarinen (din *Imagologies. Media Philosophy*, Routledge, 1994).

<sup>37</sup> Cf. Paul Virilio, *L'Espace critique*, Christian Bourgois, Paris, 1993.

<sup>38</sup> În Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (Minuit, Paris, 1965), protagonistul are o existență holografică în mai multe nivele de realitate parcurse succesiv, dar și simultan.



(introdus de către Ted Nelson în 1965, înainte de noțiunea de *intertextualitate*, folosită prima dată de Julia Kristeva) presupune un tip de scriitură non-secvențială, fără succesiune prestabilită, spre deosebire de accepțiunea lui Gerard Genette, privitoare la hipertext ca derivare a unui text din altul, fie prin transformare, fie prin imitație<sup>39</sup>. Des-centrat și re-centrat *ad infinitum*, alcătuit din *noduri* și *legături*, hipertextul își transformă cititorul în *utilizator*: „el nu mai funcționează pe o suprafață, aceea a foii de hârtie, pe care o întoarcem cu degetul, ci pe o interfață a ecranului digital, răspunzând comenzilor/click-urilor de pe tastatura calculatorului”<sup>40</sup>. Prin urmare, *interfața* înlocuiește noțiunile clasice precum suprafața, limita sau întinderea, iar reprezentarea analogică a spațiului este înlăturată de afișajul digital. Împreună cu postmodernismul, *cyber-spațiul n-dimensional* definitivează declinul noțiunii clasice, tradiționale, de spațiu. Astfel, „dacă până în secolul XIX spațiul era același în el însuși, odată cu Einstein asistăm la o primă confuzie a termenilor în care spațiul devine binom spațiu-timp, adică continuum cvadridimensional. Dar telescopajul acestor două variabile reprezintă o perturbare minoră în comparație cu premisele unei fuziuni în care *spațiul-timp*, relativizat, dispare în fața emergenței unui *spațiu-viteză*, fără dimensiuni”<sup>41</sup>. Pentru Cornel Ailincăi,

<sup>39</sup> Cf. Ion Manolescu, *Introducere în hiper-textualitate*, în „Observatorul cultural”, 2001, nr. 59.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Tot aici, preluarea descrierii lui John Slatin despre *noduri* și *legături*, constitutive hipertextului.

<sup>41</sup> Paul Virilio, *apud* Cornel Ailincăi, *Modele de reprezentare și construcție simbolică a spațiului în artele vizuale*. Teză doctorală, Cluj-Napoca, 2005. p. 31.



„spațiul cotidianului postmodern este o *lume intermediară* [subl. a.], o realitate transversală, un spațiu de trecere plasat în pliul infinit, ce se deschide osmotic între lumea naturală [...] și realitatea altor lumi artificiale, concepte structurate de rațiune și imaginație. Această lume intermediară — se precizează — este disputată de *spațiul rețelei tehnostiințifice*, de spațiul „rizomatic”, alveolar labirintic, al realității virtuale, și de *cyberspațialitatea multimediatcă* [subl. a.]”<sup>42</sup>.

Marile *pattern-uri* spațiale impregnează și un alt domeniu, acela al muzicii savante — parte integrantă din universul ficțional: sistemul *modal*, dominant de la muzica antică greacă, până la cea gregoriană, bizantină și renascentistă; sistemul *tonal*, prezent până în creațiile baroce și apoi romantice; *serialismul* contestatar și non-conformist de la începutul veacului trecut și așa-numitul sistem *spectral*, crescut pe ideea de „recuperare a naturalității și intimității sunetului” și pe „șansa muzicii culte de a ieși din criza ei de autoritate”, chiar milenară. Aceste patru tipuri de „cărămizi muzicale” au fost/sunt însoțite de un număr egal de „sintaxe sonore” ori structuri temporale, respectiv *monodia*, *polifonia*, *omofonia* și *eterofonia* — veritabile „armuri și armături cu care se doțază timpul în zbaterea lui sonoră”<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Cornel Ailincăi, *Modele...*, p. 32.

<sup>43</sup> Cf. Liviu Dănceanu, *Introducere în epistemologia muzicii. Organizările fenomenului muzical*, Editura Muzicală, București, 2003, capitolele *Criteriul spațial* și *Criteriul temporal*. Cf. și Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical — materie și structură*, Editura Muzicală, București, 1988, p. 62: „muzica și timpul stabilesc o unitate fundamentală bipolară, al cărei flux energetic se manifestă în dublu sens: prima este dependentă de legea lui Chronos, după cum secundul, topit în magma sonoră, devine captivul acesteia”.



Contemporane, percepțiile *unidimensională* și *cyber-spațială* au un numitor comun: insolitarea *prezentului*, aproape desprins de trecut și fără accent proiectiv. Prezentificarea, decisă de circumspecția programatică a postmodernismului față de *a fost*, dar și datorită non-linearității hipertextuale, re-aduce în discuție această categorie. Timpul a fost și rămâne, totuși, un obiect predilect de circumscrieri științifice, dar și de meditații filosofice și specificări artistice. Tipologic vorbind, ipostazele rămân aceleași, axiomatizate prin reiterare de-a lungul generațiilor. Însăși succesiunea acestora face sensibilă temporalitatea pliată pe *hard-ul timpului cosmic*, girat de mișcarea *corsi e ricorsi* a planetelor și anotimpurilor; *timpul fizic* făcut palpabil de invenția omului prin acele ceasornicului; *timpul individual*, biopsihologic, acela pe care un personaj dostoevskian îl comprimă în secunde de dinaintea execuției. Coordonatele enunțate alcătuiesc o matrice *sui generis*, una de fundal al istoriei universale, secționabilă în cicluri și perioade. Pe de altă parte, percepțiile spațiale încearcă să oprească sau măcar să încetinească curgerea chiar în interiorul ecuației relativiste („continuum spațiu-timp”). În imaginarul artistic, tentativele de spațializare și, implicit, de „înghețare” chiar și pasageră a timpului vertebrează o constantă ce leagă între ele epocile culturale și genurile artei. *Descrierea*, de exemplu, în procesul diegetic este încercarea obișnuită, câteodată puțin conștientizată, de a stopa — printr-un *respiro* epic — fluxul temporal; tot în genul narativ, (re)memorarea — disperată adesea — de salvare prin prezentificare proustiană sau bergsoniană a unor experiențe consumate. E și firesc dacă realizăm că, între „moartea spornică a trecutului” și „viitorul incalculabil



și absent", apelul la p r e z e n t u l „aproape strivit de suvoiul brutal al celor două fluvii care se alimentează reciproc”<sup>44</sup> rămâne o importantă și generală opțiune poietică/aesthetică. Frecvența și formele de manifestare îi conferă putere canonică acestui segment temporal.

Ar exista trei situații cu funcția de regentă a timpului prezent. Prima este amplu ilustrată, de exemplu, în zonele de influență mediteraneană. Aici, un posibil examen de arheologie culturală face dovada despre coabitarea, mai exact: c o - p r e z e n ță, în continuare, a nu mai puțin de trei straturi istorice diferite și cu funcțiile aferente, anume stratul *antic* încă operatoriu, cel *medieval* interpretativ și modern *aluziv*<sup>45</sup>. Sud-estul european înregistrează spectaculoase co-prezențe, fie că ne raportăm la povestirile lui Vasile Voiculescu sau la bosniacul Ivo Andrić care, în *Cronica din Travnik*, descrie un eșan-tion geologic definitoriu pentru această lume răsăriteană: „[...] în drum spre Kalibunar, cam la vreo șase coți adâncime, se pot vedea, una peste alta, vestigiile drumurilor ce treceau altădată văiuga aceasta: pe fund zac lespezile masive, urme ale șoselei romane de odinioară, cu vreo trei coți mai sus, resturi din caldarâmul medieval și, în fine, pietrișul și prundul căii turcești din zilele noastre”<sup>46</sup>. Unele metropole — Atena, Roma,

<sup>44</sup> Al. Ciorănescu, *Eminescu sub fiorul timpului*, Editura Jurnalul Literar, București, 2000, p. 12.

<sup>45</sup> Despre co-prezența (mitică/folclorică/modernă), cf. considerațiile noastre din *Balkanismul literar românesc*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, ediția a doua, Paralela 45, 2008 (cap. Tipul tragic – mitul semiantropomorf).

<sup>46</sup> Ivo Andrić, *Cronica din Travnik*, Traducere de Virgil Teodorescu și Dragan Stoianovici, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 202.



Istanbul ș.a., adevărate muzee la vedere — sunt transliterate în opere literare, unele de factură parabolică, precum amintitul *Cvartet din Alexandria*. La fel, realismul magic existent în *Lighea* lui Lampedusa, în *O sirenă la Paraggi* de Massimo Bontempelli și mai ales în proza de referință sud-americană ilustrează, în plan ficțional, acest stadiu de fertilă prezentificare.

A doua ipostază este fascinația, mărturisită de clasici și moderni, pentru p r e z e n t u l e t e r n încorporat, emblematic, în statuarul antic. La meridianul nostru, în 1871, Titu Maiorescu contempla în acest chip „frumoasa imitare a unei statui antice”: „[...] și pe când toți oamenii erau cuprinși de discuțiile lor politice, în mijlocul cuvintelor aprinse, a gesticulărilor vii și a emoțiunii tuturor, în confuzia acestei mișcări ținute spre un singur punct din viața reală — punct trecător, de o importanță peste măsură în prezent, de o nulitate fără măsură în viitor —, statuia albă cu surâsul ei blând, sta senină deasupra haosului, forma ei trecea neatinsă peste valurile timpului, păstrată în trecut, sigură în viitor, ea își purta înaintea noastră cu o liniște supranaturală viața-i eternă”<sup>47</sup>. Analogia este tulburătoare cu textul lui Liviu Rebreanu, *Răzbunarea Venerei*, din *Metropole* (1931): la Luvru, Venus din Millo „e singură. Pe soclul neclintit stă mândră, cu privirea spre celelalte săli unde oameni diverși forfotesc și se amestecă printre statui, sarcofage, capete, basoreliefuri, fragmente de marmură [...]. Privirea ei alunecă peste toți, departe, nepăsătoare, rece, cu o

<sup>47</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 163.



satisfacție [de] parcă s-ar complăcea în singurătate”<sup>48</sup>. Tot un prezent încremenit, eternizat ne întâmpină evantaiul — diversificat tematic și stilistic — al imaginarului plastic. (Auto)portretul, scena istorică, peisajul, parabola religioasă, dar și natura moartă — această singurătate locuită altădată de viață — ne transmit frisonul privirii fixe sau gestul/mișcarea suspendată, de gerunziu<sup>49</sup>. Totuși, față de capodopera antică, pictura reușește și să istoricizeze prezentul<sup>50</sup>. Astfel, *Autoportretul* (1500) lui Albrecht Dürer este o superbă ilustrare plastică, dar scandalosă în epocă, de suprapunere a fizionomiei protestantului aristocrat Dürer peste imaginea-etalon din iconografia religioasă a lui Hristos în această sinteză de *soft* și *hard*, finalizată într-un veritabil câmp de tensiune ideologică. Până la un punct, greu cuantificabil, prezentul receptorului scurtcircuitează cu prezentul — în ambele ipostaze, istoricizat/eleat — fixat pe pânză; de aici, re-cunoașterea (*mimesthai*) a unui segment uman din veacul al XVI-lea din nordul european, dar împreună și cu „citirea”, descoperirea fizionomiei cristice. Altfel spus, *prezentul soft* aduce în prim-planul receptării „lumea Renașterii”, „universul balzacian”, „natura

<sup>48</sup> Comentariul nostru comparativ, în *Liviu Rebreanu sau paradoxul...*, edițiile cit., cap. IX, unde cităm, din acest eseu testamentar, și „răzbunarea” statuii pe politicianul de ocazie: „Zeița m-a urmărit până când am dispărut, cu ochii ei tainici, și mi-a dăruit, drept merinde sacră, surâsul ei, în care întrevăd toate bucuriile pământului”.

<sup>49</sup> Despre stilistica prezentului ca „mișcare în nemișcare”, cu echivalentul poetic în *gerunziu*, cf. analiza noastră comparativă Brâncuși – Bлага, în *Lucian Bлага, dimensiuni...*, edițiile cit. (cap. *Pasărea sfântă*).

<sup>50</sup> Un exemplu, probabil unic, de istoricizare narativă a unui portret pictat, într-un raport de inversă proporționalitate cu personajul principal, în Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray* (1891; în trad. rom., 1920).



romantică" ș.a., dar, în acest caz, pliat pe un *prezent hard* (înrudit cu acela din statuarul antic) și făcut sensibil nu în marmura cioplită, ci prin aceeași imagine vizuală alcătuită din dialogul contrapunctic *desen — culoare*. Dacă autoportretul lui Dürer este construit pe un echilibru între cele două prezentificări în majoritatea lor creațiile picturale din toate epocile intenționează, precum *descrierea* din genul narativ, să „înghețe” în *eternitatis* un moment din curgerea biografică sau evenimentială, excepție făcând transliterările cu adresă directă la scenele biblice (Răstignirea, Irodiada, Moise, Ioan Botezătorul ș.a.), preluate de artist împreună cu investitura de *hard*. Reamintesc faptul că o situație oarecum asemănătoare, insolită totuși pentru mentalitatea europeană, ne oferă *dimensiunea vidă* în grafie preponderent niponă, unde *clipa* și *eternitatea*, mișcarea și nemișcarea scurtcircuitează, dar păstrându-și fiecare relief.

Unidimensionalitatea spațială postmodernă și cyber-spațiul circumscriu, în al treilea rând, un fel de *p r e z e n t p e r m i s i v*, puțin sau deloc selectiv. În plus, nu găsim decât rareori echilibrul manifestărilor de genul celui de mai sus, și nici co-prezența triadei temporale. „Ieri încă, ne reamintește Jean-Claude Guillebaud, această clepsidră, strânsă la mijloc, dar largă în cele două extremități, dădea o imagine destul de bună despre relația noastră cu timpul [...]. Prezentul, strânsoarea îngustă a clepsidrei, nu-și avea cel mai potrivit loc decât în acel spațiu insesizabil al scurgerii timpului. Altfel spus, eram locuiți cu toții mai cu seamă de memorie și mișcați de proiect. Viețile noastre erau în mod esențial guvernate de amintiri și de așteptare. Ele erau oarecum umplute de trecut și de viitor. Or, această reprezentare



nu mai este pertinentă. Gâtul strâns în clește al prezentului, gâtul de pâlnie, s-a lărgit în detrimentul celor două „bule” ale tradiționalei clepsidre. *Prezentul a ocupat tot locul* [subl. a.]. Așa că imaginea noastră despre timp nu mai seamănă cu o clepsidră, ci cu un *ou* [subl. n.], umflat la mijloc, ascuțit la cele două extremități, trecutul și viitorul”<sup>51</sup>. Ceasurile Swatch propun o altă măsurătoare a timpului redus la un minut, douăzeci și șase de secunde și patru zecimi fiecare ce fac să dispară fusele orare și clasicul sistem de măsurare a timpului zilnic în cadrul „prezentului permanent”<sup>52</sup> sau într-un „prezenteism”<sup>53</sup> traductibil într-o cultură globalizată și adaptată nevoilor curente; o cultură, repet, mai degrabă a comentariului decât a creativității propriu-zise, în puzderia de orientări „de la religiozitatea *new age*, la anumite tendințe de ecologie sau la un autor de succes, cum este brazilianul Paolo Coelho”<sup>54</sup>. Desigur, semne de hipertrofieri a prezentului au existat în curente de avangardă din anii '20: enunțul dintr-un manifest al dadaistului Tzara („gândul se naște în gură”), preluat de suprarealism, pledase deja pentru așa-numitul „etnocentrism al prezentului” (Charles Taylor), reiterat în popularul slogan din Media Fax: „Ziua de mâine începe acum”<sup>55</sup>. Aceeași constatare neliniștitoare se poate citi în interviul din anii '60 dat de Lawrence Durrell. Por-

<sup>51</sup> Jean-Claude Guillebaud, *Gustul viitorului*. Traducere de Dinu Flămând, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 383.

<sup>52</sup> Cf. Jacques Gautrand, *L'Empire des ecrans*, apud Jean-Claude Guillebaud, *op. cit.*, p. 384.

<sup>53</sup> Cf. Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Grasset, Paris, 1993.

<sup>54</sup> Jean-Claude Guillebaud, *op. cit.*, p. 385.

<sup>55</sup> Cf. Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Editura Polirom, Iași, 2003.



nind de la *Finnegans Wake* (James Joyce), care debutează și se termină cu același cuvânt, Durrell observa că „dacă se folosește prea mult timp (prezent) într-o operă i se blochează acesteia cursul narativ”, astfel că aceasta ajunge să semene „cu o imagine gigantică, umflată de un incident”, ajungându-se, paradoxal, (tot) la eternitatea bergsoniană<sup>56</sup>.

La finele acestui succint excurs, câteva observații și întrebări apar în mod firesc, legitimate fiind de caracterul *hard* al spațio-temporalității, incluzându-se aici, desigur, manifestările sale pe palierul duratei medii sau lungi. În primul rând, diviziunile planetare ale timpului fac parte, tipologic vorbind, din *universaliile cosmogonice*, alături de ciclurile vegetației, regnul animal ș.a., ca obiecte/subiecte ale percepției, la care s-ar adăuga nu mai puțin de alte patru tipuri<sup>57</sup>. Estetica generală este, la modul ideal, interesată de refracțiile marilor paradigme în universul artelor. Esteticile aplicate, în schimb, înregistrează și conștientizează medierile aceluiași *universalii*, dar parcelate, în consonanță cu specificitățile esteticului — perspectiva, volumetria, linia, culoarea, figurile geometrice în artele plastice, *universaliile lingvistice* — „fapte de structură comune tuturor limbilor lumii”<sup>58</sup> — în imaginarul literar artistic.

<sup>56</sup> Lawrence Durrell, interviu în *Romanciers...*, ed. cit., p. 193.

<sup>57</sup> Georges Mounin, în *Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963, cap. XII, departajează *universaliile cosmologice, biologice, psihologice, culturale și lingvistice*.

<sup>58</sup> Cf. Dorel Fînar, *Universaliile limbajului*, în „Meridian critic. Annals Ștefan cel Mare University of Suceava”, Philology Series, XXIV, 2014, nr. 1, p. 161, unde autorul înregistrează și ezitarea lui Eugeniu Coșeriu despre existența *universaliilor lingvistice* (Eugeniu Coșeriu, *Universaliile limbajului*



În al doilea rând, dimensiunea carteziană, cea mai rezistentă până în prezent, apoi *continuum*-ul spațiu-timp einsteinian și cyberspațiul se regăsesc, se prelungesc, prin refracție și uneori premonitiv în imaginarul ce contextualizează apeluri pe nivelurile individuale, naționale și universale. La fel cum obiectul, respectiv valoarea estetică este asimptotă la idealul pe care îl face sensibil, antropomorfizându-l<sup>59</sup>, canonul plastic, literar sau muzical își asigură, în calitatea sa precumpănitoare de *soft*, marja de libertate<sup>60</sup> — dar în cadrul (ipo)stazelor spațio-temporale —, datorită asimilării/transliterării modelelor culturale (antic, bizantin, francez, german ș.a.). Examenul aplicat la reflexele canoanelor spațio-temporale mărturisesc despre obediența imaginarului față de acestea, dar și despre capacitatea impresionantă de autogenerare în actul *poiesis*-ului. Pe de altă parte, variabilitatea istorică a acestor raporturi complementare este determinată și de cele două opțiuni majore din meditația filosofică și exegetică privitoare la statutul general al spațio-temporalității. Prima susține caracterul ontologic (apreciere aluvionată probabil și de evidența, prin ricoșeu, a perisabilității noastre fizice); cealaltă opțiune privilegiază statutul de model mental, dar ca *subiect*, nu ca obiect, al unui act de percepție. Or, între-

---

și *universaliile lingvistice*, în idem, *Omul și limbajul său*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2009).

<sup>59</sup> „Valoarea estetică — sublinia într-o lucrare de referință Petre Andrei — nu este o realitate externă, ci e o realitate construită de un subiect, care pornește de la o impresiune deșteptată de către realitate, dar care îmbină aceste impresiuni după anumite idei/intuiții ale sale” (*Filosofia valorilor*, Fundația Regelui Mihai I, București, 1945, p. 212).

<sup>60</sup> Cf. articolul nostru *Soft-view și Hard-view*, în volumul *Canon și canonizare*, Editura Pontica, Constanța, 2003, p. 98-101.



barea care se pune acum este în ce măsură opțiunile enunțate sunt, *axiologic* vorbind, echivalente. Doar mutațiile mari, desigur evidente, tutelate de spațiotemporalitate permit atari echivalențe. Pe de altă parte, oglinda multiplu reflectorizantă a universului artistic se pliază pe canoanele spațiotemporale, dar — creație umană fiind — doar aspiră să circumscrie o matrice transistorică. Dacă *esteticul* își păstrează caracterul concret-individualizant, *teoria estetică* își asumă rolul nu numai de a surprinde convergențele dintre științe și arte, de a pleda apoi pentru resincretizarea imaginarului, dar și pentru funcția de a (inter)media dintre ontic și axiologic, de fapt conținute, în grade diferite, în opera de artă.

În sfârșit, mutațiile schițate nu obturează continuitățile, numitorii comuni, respectiv armătura discursului artistic și din care voi selecta câteva nuclee structurante din universul ficțional, respectiv triadele *vocalitate — oralitate — scriere* și *reprezentare — semnificare — simbolizare*; apoi *imaginea, obiectul estetic/artistic* și arealul care le circumscrie — *Creativitatea artistică*. Un alt capitol, *Aporie și mediere (în) estetică* și câteva considerații privitoare la raportul dintre *industriile culturale și estetică* vor încheia lucrarea de față, cu valoare de preambul la o necesară privire sintetică despre destinul esteticii generale.



## II. DIN GRAMATICA CREATIVITĂȚII



## Vocalitate — Vorbire — Scriere

Probabil că în zilele noastre sufletul (*anima*) e mai lent decât mintea, și acest decalaj de viteză se reflectă în ceea ce numim *v o r b i r e*. Expresia mai sensibilă a sufletului stă în lanțul *v o c a l i c*, semnificând — prin intonație și timbru — adâncimea, volumetria, în vreme ce consoana trimite la contur, așa cum linia referă, în plastică, la desen. Individul modern, grăbit, parcă nu mai știe să vorbească, să comunice: la un curs, de pildă, omul școlii vorbește mai mult „din cap” sau de la furca pieptului în sus, nicidecum cu întregul corp, cum ar trebui să fie. Realizăm imediat că transmisia și, corelativ, receptarea sunt legate de față, unde este, gura, fruntea și ochii. Însă rostirea devine totală când ambilor termeni ai relației — emitent și receptor — li se induce senzația că vorba, *la parole*, vine oarecum și din spatele celui care comunică. Adevărata vorbire pornește din tălpile picioarelor, străbate corpul ascensional și iese pe gură, pe unde expiază, se spune, și sufletul, astfel că traseul comunicării e unul aproape circular, din care trupul nostru este parte integrantă. Or, pentru a conștientiza acest adevăr, e necesar să re-învățăm rostirea, dând prioritate vocalelor prin regăsirea accentelor de intensitate, atât de prezente în limbile vechi, de exemplu. Urmează apoi racordul cu consoanele, rezul-



tând *r i t m u l*, de fapt organic girat de periodicitatea respiratorie, de mișcarea de sistolă și diastolă a inimii ș.a. Corpul este, așadar, Unul, deși neglijăm spatele sau călcâiul. Există statistici, nu știm cât de elocvente, dar, în orice caz, simptomatice. Astfel, dacă e adevărat că dintr-un discurs rostit audiența reține numai 3%, 60% fiind intonația și restul de 37% limbajul corpului, se poate înțelege dificultatea de a stăpâni o masă de oameni prin vorba atașată imaginii celui care vorbește. Există vorbitori cu har, care o fac intuitiv, deși — după un exercițiu îndelungat — se supun *volens-nolens* unei grile alcătuite dintr-un complex de tehnici, pe care îl numim, în mod obișnuit, *retorică*. Disciplina, în pierdere de viteză, cu toată renașterea sa parțială — și este vorba de *neoretică* — s-a prelungit, totuși, în *stilistică*, diferențiată și aceasta tipologic. Oricum, re-găsind limbajul trupului, conștientizând volumetria vocalei și conturul trasat de consoană, se mai poate menține echilibrul, atât de fragil astăzi, dintre *cuvântul scris* și *vorba rostită*, ce particularizează încă literaturile și, prin extrapolare, culturile tradiționale, cum sunt cele sud-est europene. Pe acest fundament estetica, ezitantă în studierea zonelor să le spunem interstițiale din comunicarea artistică, este chemată să încercuiască omologii și relații de esență în mecanismul de *producere* și *receptare* ale imaginărilor nu numai literar.

Cele de mai sus amintesc de ceea ce Paul Zumthor numea *oralitate*, respectiv modalitatea în care funcționează vocea ca purtătoare a limbajului. Lucrurile se complică în momentul departajării oralității de *v o c a l i t a t e*, înțeleasă drept „totalitatea activităților și valorilor ei



propriu, independent de limbaj”<sup>1</sup>. Sugarul glăsuiește, dar încă nu vorbește. Vocea ca voință de a spune și, implicit, ca voință de a exista a fost asociată de către Barthes, într-o schițată estetică a plăcerii textuale, scriiturii cu voce tare: aparținând geno-textului, condusă de „grăuntele vocii, care este un amestec erotic de timbru și limbaj, poate fi, ca atare, el însuși, ca și dicțiunea, materia unei arte — arta de a-ți conduce corpul, de unde importanța sa în teatrele extrem-orientale”<sup>2</sup>. Ca *sunet*, vocea este elementul cel mai sensibil al materiei perceptibile. Loc de fastă întâlnire a universului cu inteligența, vocea, „înainte de a se manifesta și de a fi percepută, este aproape disimulată în tăcerea corpului. Corpul [revenim așadar la el – nota n.] este matricea ei, ea poate lua naștere în orice moment, dar, spre deosebire de noi, în orice moment poate să se întoarcă în această matrice regăsindu-și acolo energia pentru o viață ulterioară”. Estetica a înaintat cu pași mărunți, dar necesari pentru circumscrierea *v o c i i* ca forță arhetipală, înzestrată cu dinamism creator pe diferitele portative ale actului comunicațional, cotidian sau artistic. Cercetarea lui Corrado Bologna, de fapt o incursiune mai mult restitativă despre metafizica și antropologia vocii, este o tentativă de luat în seamă pentru configurarea unei estetici a pre-artisticului sau, mai exact, a obiectului artistic în stare genuină.

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Prefață la Corrado Bologna, Flatus Vocis. Metafizica și antropologia vocii*. Traducere de Gabriela Lungu, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2004, p. 15 și 16.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994, p. 105.



Înțeleasă ca „prios biologic-ontologic” și asimilată cu „vârtejul pulsațiilor corporale, care scapă conștiinței pentru că o precedă”, *v o c e a* „tinde să se articuleze, dar în însăși articularea sa se anulează ca pură potențialitate, generând cuvântul diferențiat și semnificant”<sup>3</sup>. Vocea, în interpretarea de mai sus, pulsează în sânge și în suflare, cum apreciau misticii, mai mult, este element activ al corpului și corp ea însăși, după gramaticienii indieni și romani, însă redusă în schemele senzoriale și epistemologice ale culturilor alfabetico-textuale la rangul de simplu instrument comunicativ. Atâta doar că *vocea primordială* există, se prelungește sub formă de *intarsii* în reprezentarea artistică și nu numai. „Urmele” acesteia sunt mai mult sau mai puțin vizibile, oricum deductibile printr-un efort anamnestic și, implicit, de circumscriere a unei stări aurorale ce ne acompaniază încă existența strânsă în chingile polisului și ale logocentrismelor de tot felul. Astfel, comunicării *orale* și *scrise* ce păstrează — manifest ori subtextual — relația paradigmatică dintre *ureche* și *ochi*, i se adaugă arta mișcării coregrafice (unde vocea n-are nevoie de medierea articulată de cuvânt!), arta sunetului propriu-zis (muzica) sau plastica ce menține — prin ductul liniei și prin culoarea rece sau caldă — pulsuniunile aceleiași *v o c i*. Pe de altă parte, scrierea europeană de factură logocentrică nu se cantonează doar în transcrierea limbajului oral, lucru demonstrat în deconstructivismul lui Derrida. Pentru cercetătorul francez, scrierea, dar și *scriitura*<sup>4</sup>, nu

<sup>3</sup> Corrado Bologna, *op. cit.*, p. 42, 108.

<sup>4</sup> *Scriitură*, în sens de limbaj artistic — și nu numai — transformat prin destinația socială (scriitură burgheză, marxistă, balzaciană, estetizantă ș.a.).



designează doar semnele alfabetului ci — efect al deschiderii limbajului — și așa-numitele *urme* (*les traces*) strâns legate de gândire și rostire<sup>5</sup>. Scrierea europeană, prin excelență *analitică*, și-a conservat caracterul *logo-centric*, ea rămâne și o moștenitoare a verbalului. *Scrierea*, ca modalitate eminent vizuală și fundament de comunicare interumană, nu caracterizează doar spațiul continentului nostru, anticipată fiind de *pictograma* egipteană, și apoi de *ideograma* extrem-orientală<sup>6</sup>, la care voi reveni, de altfel.

În tot acest context, discursul estetic european rămâne unul hermeneutic, desfășurabil — metodologic vorbind — în analogie cu spectroscopia solară. Așa cum emulsia fotografică reține, grație tehnicii spectroscopice, structurile fine ale spectrului solar, la fel *sunetul* muzical în primul rând, alături de linia plastică sau grafemul din limbă — chiar dacă prelucrate și asamblate

<sup>5</sup> Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

<sup>6</sup> Scrierea iconică (*pictograma*) hieroglifică însemna reproducerea, mai mult sau mai puțin schematică, a obiectelor, fără nici o legătură cu limbajul vorbit, deși s-au descoperit înrudiri cu scrierea alfabetică (imaginea, reiterată, a *bufniței* echivala cu consoana *r* ș.a.). Mai mult decât un obiect real, *pictograma* evocă importanța aceluia obiect pentru lumea egipteană (luna, pisica ș.a.). Dacă *pictograma* poate fi considerată o versiune schematică a figurii, *ideograma* este o versiune sistematizată a *pictogramei*. Ea nu trimite la obiect, ci la *i d e e a* lui, de unde convenționalismul acesteia, dar și caracterul său *sintetic* (un singur semn trimite la o întreagă frază), în China și Japonia, aici datorită celor trei funcții diferite ale semnelor *ideogramatic*: a *cuvântului*, a *silabei fonetice* desprinse din cuvânt, utilizabilă pentru desemnarea unui cuvânt omofon, și așa-numitele „*chei*” figurate, care nu se pronunță, dar indică apartenența la o categorie. Pentru o utilă și nuanțată prezentare cf. articolul *Écriture* semnat de Anne-Marie Christin și Jean-Pierre Balpe în *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Enciclopedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2001, p. 227-240.



după varii criterii —, alcătuiesc depozitarul Vocii<sup>7</sup>, învecinată, nu întâmplător, cu Transcendența și Tăcerea<sup>8</sup>. Ele coabitează, scurtcircuitează chiar în patul germinativ circumscris de ceea ce am numit anterior *dimensiune vidă*. Iată de ce estetica generală, fructificând și achizițiile esteticilor aplicate, s-ar situa, pe acest portativ, în fața unei triple provocări, și anume:

a) deducerea unui obiect genuin — *vocalitatea* — cauționând geneza imaginarului artistic în calitate de *fapt antropologic*, în manifestările sale muzicale, literare sau plastice;

b) argumentarea, din perspectiva vocalicului diseminat, a sincretismului de esență al artelor, și asta dincolo chiar de spațiul geografic de influență europeană<sup>9</sup> sau de relațiile istorice dintre diferitele genuri, curente sau creații artistice;

c) restituirea consistenței ontologice a limbajului, luat în integralitatea sa, existentă, de altfel, în grade variabile și în artefactul artistic.

---

<sup>7</sup> Metoda analogiei cu spectroscopia solară, în André Scrima, *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, cap. *Deschiderea cuvântului la Lectura hermeneutică a scrierii părintelui Ioan cel Străin*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 25-27.

<sup>8</sup> Cf. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982.

<sup>9</sup> În China, spre exemplu, scrierea cursivă și rapidă („*écriture d'herbe*”) a devenit simbolul Spontaneității: pensula, ținută perpendicular pe suprafața hârtiei prin trasarea unică și neîntreruptă, face vizibil și de la sine „suflul Spiritului”. În regiunea Shaanxi din apropierea vechii capitale Xi'an, lângă impresionanta bibliotecă de granit în care sunt gravate *Analectele* și primul *Dicționar de termeni* ale lui Confucius, pe „strada culturii”, de aproximativ un kilometru, există un vechi atelier în aer liber, unde se pot desena, cu pensulă și tuș negru, ideograme.



Existența, deocamdată *in statu nascendi*, a unei științe a vocalității va ajuta estetica să-și configureze un areal dinamic, într-o eră în care — dacă ar fi să-l credităm pe Ong — „a redat vigoare oralului și auditivului”<sup>10</sup>. Învățații iudaismului susțineau că *Biblia scrisă* n-are valoare fără *Biblia orală*, și asta, desigur, și în temeiul legăturii osmotice dintre limbajul oral și vocalitate. Dacă acceptăm că „v o r b i r e a și n u s c r i e r e a” participă, în primul rând, la transformarea unei stări sufletești în gând”<sup>11</sup>, aceasta din urmă are câteva mărci de recunoaștere prin raportare opozitiv-complementară. Astfel, *v o r b i r e a* este instantanee, se adresează mai mult corpului, prin intonație, ritmică variabilă ș.a., nu depășește un cerc restrâns, este, până la urmă, funcție de materialitatea sunetului, se diseminează în timp, de aceea este atât de vie și, în consecință, e mai mult dialogică. În schimb, *s c r i e r e a*, comunicare mediată de grafem, se adresează prioritar intelectului și are drept finalitate contemplația, astfel că nu mai conservă decât în subsidiar vorbirea și, implicit, vocalitatea, de aceea tinde să abolească materialitatea sunetului. Este vorba de un limbaj silențios care ne pare abstract și universal, ca și când ar deveni oarecum independent de acela care îl vorbește sau îl ascultă; în sfârșit, scrierea e mai mult monologică, iar cititul un act individual. Și totuși, cuvântul nu moare trecând prin condei, așa cum asertoriza Goethe în *Faust*. În realitate, complementari-

<sup>10</sup> W. I. Ong, *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven, 1967, p. 27.

<sup>11</sup> Henri Wald, *Expresivitatea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 247.



tatea dintre *oralitate* și *scriere* trimite, ideal vorbind, la perfecționarea limbajului, constând în stabilirea unei medieri între *emoție* și *idee*, adică între acest izvor inefabil de unde țâșnesc toate gândurile noastre cele mai intime și forma abstractă pe care o iau atunci când se detașează de noi ca niște străini, pentru a intra într-o lume care este a nimănui și totuși a noastră. Or, medierea nu ajunge aici decât prin mijlocirea *i m a g i n i i* ce, s-a mai spus, este figura sensibilă a ideii, modelată oarecum de către emoția care a născut-o. Dar ce anume este ideea care n-a fost încă formulată? Este o emoție învăluită deocamdată în semiobscuritatea conștiinței — și aici ne plasăm la nivelul prelogic din structura operei, unde „dormitează” o categorie cum este *ritmul* —, care n-a cunoscut deocamdată starea de fruct pârguit. Emoția nu poate ajunge cu adevărat la lumină decât prefăcându-se în idee, dar, iarăși se știe, nu există idee cristalizată fără formă, de aceea pentru antichitatea elină Ideea și Forma erau una: *logos*. Limbajul, cu alte cuvinte, această „carne spirituală” cum îl numea Platon, se află la interstițiul dintre două lumi, permițându-le să comunice între ele. Că limba se dovedește o realitate interstițială reiese din tripla sa funcționalitate, surprinsă de George Steiner, anume că ea poate deține, concomitent, o funcție *comunicativă* propriu-zisă, una de *ascundere* și alta de *imaginare*<sup>12</sup>. Nu e de mirare, așadar, că artefactul artistic se substituie — în procesul, anamnetic până la un punct, al receptării — unei realități de multe

<sup>12</sup> Cf. George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii* (1975). Traducere de Valentin Negoită și Stefan Avădanei, Editura Univers, București, 1983.



ori defuncte, ceea ce ne conduce la sintagme precum „lume balzaciană”, „personaj flaubertian”, „lumină rembrandtiană” ș.a. Ce ar trebui să facă estetica în acest context?

a) Să analizeze continuitățile, respectiv discontinuitățile dintre limbajul *oral* și cel *scris* sau, ca să exemplific, dintre pulsionile diferite ca sursă și pondere ce se traduc, totuși, în *linia* din grafem ce, așa cum simțea Kandinsky, „o ia la plimbare”, indiferent de opțiunea sau chiar de voința pictorului, dar și a scriitorului. Este, în literatură, „mâna care scrie”<sup>13</sup>, ascultând de eul de profunzime, intuit, teoretizat de Marcel Proust, iar la noi conștientizat în *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu.

b) Să urmărească, la nivelul capilarelor, conjuncția traseului *poietic* cu cel *aesthetic*, marcat de transtextualizări specifice pe liniamentul *vocalitate — oralitate — scriere* și invers.

c) Exemplificările să constituie o pledoarie subsecventă pentru resincretizarea celor trei domenii artistice — *literar, muzical și plastic*.

Din această ecuație nu poate lipsi, cum enunțasem deja, *imaginea*, adică o asociere mentală sistematică, servind la identificarea unui obiect, subiect sau a unei instituții prin atribuirea calităților construite pe cale socială. De aici, pericolul stereotipiilor de tipul „imaginea Balcanilor”, „imaginea politicianului” etc. În general însă, *imaginea* face reprezentabil, „ilustrează” ceea ce

<sup>13</sup> Cf. Irina Mavrodin, *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, Editura Eminescu, București, 1994.



contextul afirmă, iar textul face conceptibil, „povestește” ceea ce imaginea arată<sup>14</sup>. Cu alte cuvinte, imaginea (la care voi reveni, de altfel) nu semnifică nimic prin ea însăși, e un semn aferent (exemplificabil, mai ales, cu imaginea publicitară)<sup>15</sup>, iar dubla sa articulare — prin *desen* și *culoare* — face oarecum pereche cu aceea existentă în semnul lingvistic, prin *fonetică* și *semantică*. Nu se poate omite, firește, polaritatea esențială, anume faptul că „grafemul încunoștințează mintea, în vreme ce imaginea informează sensibilitatea”<sup>16</sup>. Creatorul de imagini sau *eidolon demiurgos* (de la Gorgias la Platon) știe, până la urmă, că produsul său e un simulacru ce poate elimina, treptat, realitatea trăită, și aici sunt de reamintit sintagmele amintite mai sus. Dincolo însă de intenționalitatea substitutivă, imaginea artistică în sens de *r e p r e z e n t a r e* a sinelui sau a lumii exterioare e organic legată de mult discutatul *mimesis*. Așa cum, în istoria esteticii, *Frumosul* a fost concurat de *Sublim* în estetica lui Kant, la fel, începând cu Școala de la Praga, *semiosisul*, respectiv accentul pus pe imanența textuală, erodează soclul *mimesisului*. Acesta din urmă — aflat la frontiera dintre *imitație*, *reprezentare*, *percepție* și *performare* — trimite la un proces prin care ceva nou este creat, fundamentat, totuși, pe ceva știut dinainte. Pentru semiotică, *mimesisul* pune întrebări în legătură

<sup>14</sup> Vilem Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei*. Traducere de Aurel Codoban, Idea Design Print, Cluj-Napoca, 2003, p. 62.

<sup>15</sup> Cf. analiza noastră schițată în *Studii de estetică...*, ed. cit., p. 138-143 (*Imaginea publicitară*).

<sup>16</sup> Henri Wald, *op. cit.*, p. 42. Tot aici: „Cultura alfabetică stimulează dezvoltarea gândirii, a rațiunii și a spiritului critic; civilizația imaginii îndestulează sensibilitatea, viața emoțională, receptivitatea” (p. 38).



cu formarea noilor structuri prin *semiosis*. Dincolo de polaritatea circumscrisă (transcendența, reflexivitatea, pentru *mimesis*, și imanența, autoreflexivitatea, pentru *semiosis*), se poate schița un paralelism între cele două concepte, astăzi concurente. Astfel, *semiosis*ul ar fi alcătuit, ca proces, din trei componente de bază: ceea ce acționează ca un semn, la ceea ce semnul se referă și ceea ce are efect asupra celui care interpretează, în virtutea faptului că acel lucru este un semn pentru interpretant. *Mimesis*-ul, la rândul său, ne informează că ceva nou este creat pornindu-se de la proprietățile de percepție ale unui obiect sau fenomen existent, astfel încât actele exterioare devin tot atâtea *semne* pentru cel care interpretează. Pe scurt, *mimesis*-ul este și deschidere semiotică a categoriei cognitive percepute de subiectul creator; iată de ce el este utilizat și în semiotica contemporană. Astăzi, pe de altă parte, categoria aristotelică e mai atent descifrată, observându-se, de pildă, alunecarea, glisarea de la paradigma asemănării, derivată din grecescul *eikos*, spre asemănare culturală, având ca reper *doxa* sau opinia de grup, mentalitară<sup>17</sup>. În consecință, reprezentarea unui obiect referă mai degrabă la un model mental, ca în cazul, clasicizat, al *naturilor moarte* — forme de virtuozitate plastică afine cu formele fixe din lirică. De asemenea, înțelegerea *mimesis*ului ca „sui-specularitate”, în temeiul recunoașterii (*anagnorisis*) pe care termenul aristotelic o implică pornind de la lectura mitului lui Narcis<sup>18</sup>, este un pas important în procesul

<sup>17</sup> Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, Paris, 1998, cap. *Le Monde*, p. 111-160.

<sup>18</sup> Cf. Cristian Morar, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimizei*, Editura Univers, București, 1990.



de re-adekvare a categoriei. În lectura tradițională despre *mimesis*, ca și în cea modernă ne aflăm, iarăși, în fața unei duble provocări. Este vorba, pe de o parte, de transformarea scrierii în *reprezentare*, și, pe de alta, de absorbția acesteia din urmă de către *cultura alfabetică*, dacă suntem de acord cu evidența că nu se poate conștientiza imaginea în absența comentariului lingvistic explicativ. Reprezentarea trimite, e adevărat, la un lucru sau la o ființă prin intermediul recunoașterii, însă e alcătuită și din forme, culori sau mase considerate în ele însele. Din această cauză, reprezentăm (*id est*, înfățișăm) și ființe fictive, ca în bestiariile medievale, de pildă. De asemenea, reprezentarea nu este sinonimă cu *semnificarea*, la care voi reveni (cuvântul *om* semnifică o ființă umană fără a fi înfățișată). În general însă, imaginea prefigurează, totuși, semnul lingvistic, astfel că traseul *image* — *cuvânt* — *image* — *cuvânt* este compus din alternanțe ce, punând accentul de rigoare, specifică și ritmează, în aceeași măsură, vârstele culturii europene. Revenind acum la *mimesis*, definirea acestuia ca „înstrăinare de Sine, urmată de o regăsire a Sinelui” (Georg Lukács) induce convingerea stenică, fertilă chiar — elaborată și aceasta de estetică —, anume că „opera de artă înseamnă un adaos de ființă”<sup>19</sup>. De exemplu, intrarea în și ieșirea din universul ficțional al lui *Ion* acoperă perfect accepțiunea lukácsiană. Mai exact, construcția lui Rebreanu devansase cu câteva decenii bune conceptualizarea estetică: „Cititorul — ni se spune în *Mărturisiri* — care s-a dus în satul Pripas pe șoseaua laterală,

<sup>19</sup> H. G. Gadamer, *Actualitatea Frumosului*, Traducere de Val Panaitescu, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 104.



trecând peste Someș și prin Jidovița, se întoarce pe același drum înapoi, până ce iese din lumea ficțiunii și reintră în lumea lui reală”. Iată aceeași idee, amplificată în discursul estetic, dar intuită de către prozator ca una dintre legile fundamentale ale literaturii și ale imaginarului în general: „[...] dacă ne reprezentăm viața cotidiană ca un mare fluviu, atunci știința și arta se ramifică din acesta ca forme superioare de receptare și reproducere a realității, se diferențiază și se dezvoltă potrivit finalității lor specifice, ating forma lor pură în această specificitate, pentru ca apoi, datorită efectelor, influenței lor asupra oamenilor, să se verse din nou în fluviul vieții cotidiene [subl. n.]”<sup>20</sup>. Estetica devine și sensibilă, și explicativă privind modul cum imaginile zămislesc cuvinte ce, observa Roland Barthes, creează alte imagini într-o mișcare circular-spirală, fără de sfârșit. Înseamnă oare că dimensiunile *vocalică* și *orală* s-au pierdut definitiv? Pentru a schița un eventual răspuns la această întrebare, reamintesc opinia lui R. Colingwood, citată în teza a șaptea, despre „reconstrucția orizontului de așteptare”, a lui H. R. Jauss din *Istoria literaturii ca provocare a științei literaturii* (1967): „Un text poate fi înțeles atunci când va fi înțeleasă întrebarea al cărei răspuns îl constituie textul respectiv”. Notez, mai întâi, că acum se limpezește sensul *anamnetic* al lecturii și, prin extrapolare, al receptării produsului artistic. Care să fi fost, prin urmare, întrebarea al cărei răspuns s-a concretizat — ca să iau un exemplu literar — în *Ciocoi vechi și noi* (1863)? A confirmat, estetic vorbind, acest prim și

<sup>20</sup> Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1972, p. 77.



paradoxal roman urban din literatura noastră orizontul de așteptare al epocii lui Nicolae Filimon? Nervurile de puternică oralitate, respectiv intervențiile directe, astăzi deranjante, ale naratorului (de genul „o să vedem ce se va întâmpla cu Kera Duduca!”) și apelul deschis la paremiologie („[...] ce naște din pisică șoareci mănâncă”) alcătuiesc atari indicii, la care se adaugă soluții genologice în condițiile lipsei de cristalizare a formelor epice într-o societate burgheză aflată în faza ei timpurie. Mai exact, romanul filimonesc face uz de tiparul mai larg, în vogă tardivă la noi, al „caracterurilor” constitutive clasicismului. El este fixat în dedicația autorului către „ciocoiul din toate timpurile”, văzut prin urmare ca o universalie din galeria celor schițate, în literatura română, de Barbu Paris Mumuleanu. Numai că în interiorul acestui cadru caracterologic se consumă destinul balzacian *sui-generis* al tipului în formare, reprezentat de Dinu Păturică. Altfel spus, prima parte din dipticul epic plănuit și realizat de Nicolae Filimon („ciocoi vechi”) devine reflexul unei sensibilități estetice în care coabitează moștenirea caracterologiei instituite de clasicismul veacului al XVII-lea cu tipologia caracterizând ceea ce s-a numit realism. Sigur, *oralitatea* cu prezență difuză este doar un element din orizontul de așteptare al epocii, confirmat, mai mult sau mai puțin parțial, de reflexul artistic. Pornind de aici — și aleg un exemplu din universul muzical, pe care îl voi reitera, de altfel — Theodor Adorno, într-o *Introducere în sociologia muzicii* (1962), elaborează metoda medierii sau *a mediațiunii*, ce sondează migrația conflictelor existențiale și a problemelor sociale nu atât în producerea și consumul operelor, cât în configurația internă a acestora. Dacă simfo-



niile lui Beethoven ilustrează „triumful umanității ca întreg” și „spontaneitatea armonioasă din epoca marelui clasicism”, creația lui Brahms, în schimb, rămâne fidelă marilor forme clasice, de unde aspectul academic al muzicii sale, în vreme ce subiectul liric se singularizează, compromisul cu limbajul formelor tradiționale fiind tot mai greu de realizat.

În exemplele de mai sus — unul literar, celălalt extras din muzică —, *oralitatea* vorbei și *sunetul muzical* sunt, în mod firesc, asimilate de actul *poietic* dar și de cel *aesthetic*. Schimbând acum portativul temporal, care sunt, astăzi, consecințele tratamentului informatic în scrierea alfabetică? Scrierea electronică, rezumată la codurile binare cu secvențe de 0 sau de 1, este mobilă, interactivă, delocalizată, generativă și reproductivă. Acest gen universalizat de scriere, ce suprimă fără drept de apel relația — și așa fragilizată — dintre *ureche* (vocalitate/oralitate) și *ochi*, impune, fără-ndoială, mutații importante, însă ridică, de asemenea, numeroase întrebări. Instantaneitatea receptării și intruziunea, mai mult ori mai puțin auctorială, individuală/colectivă în text, dar pe interfața calculatorului, transformarea scriitorului într-un tipograf *sui-generis*, efasarea „urmei” lăstate altădată pe hârtie, adică a materialității semnului alfabetic, apoi faptul că interactivitatea informatică preface orice operație (tăieturi, relocări, adăugiri ș.a.) într-un veritabil teren experimental, în permanentă ebuliție, obligând persoana/persoanele care-l vizualizează la un comportament preponderent *co-textual* și mai puțin sau deloc *intertextual*, în sfârșit, conștientizarea operatorului, care trimite/recep-tează mesajul că este parte integrantă dintr-o r e ț e a



mobilă și prezentificată la modul agresiv — toate acestea contribuie la des-centralizarea statutului milenar al individului format pe temelia limbajului logocentric. „Lectura obișnuită, pe suprafața hârtiei — prin fixitatea și „căldura” *medium*-ului —, este o lectură orientată mai ales spre interiorul textului, mai propice pentru reflexie și critică; lectura pe ecran, *medium* rece din cauza posibilităților permanente de interacțiune, este mai mult exterioară, orientată mai ales spre producerea textului”. Astfel, „comuniunea solitară a cititorului cu cartea dispare în fața acestei modalități de participare colectivă”<sup>21</sup>. Mai mult, fără să păstreze „urma”, incluzând aici amintirea fazelor de elaborare poetice (în cazul textului ficțional), scrierea informatică este amnezică, adică volatilă și, bineînțeles, fragilă. De aici, întrebări cu încărcătură juridică, economică, dar și estetică: unde trebuie căutată, în acest context, noțiunea de *proprietate literară*?; cine este *autorul*, de vreme ce textul este fructul colaborării dintre cel care l-a conceput și informaticianul care l-a introdus în program?; se mai poate vorbi de existența unui *drept moral*, dar și a *dreptului de autor*, în condițiile dubiului, tot mai pronunțat, asupra *unicității* creatorului?; care va fi locul inspirației, al stilului și, în fine, ce este, până la urmă, o *p e r a* artistică în condițiile non-linearității, ale standardizării și multi-colaborării informatice? O parte dintre răspunsuri cad și în sarcina esteticii, aflată și ea în sincronie cu informatizarea limbajului, împreună, de pildă, cu circumscrierea de posibili vectori sau de concepte operatorii:

---

<sup>21</sup> Jean-Pierre Balpe, în *Dictionnaire des Genres et notions...*, ed. cit., p. 237, 239.



a) Supoziția, asertorizată deocamdată, că scrierea informatizată va putea fi transformată, esențializată într-un tip de comunicare înrudit cu aceea *ideogramatică*, merită examinată și, dacă este posibil, argumentată.

b) *Imago-cartea*, această mixtură de texte electronice, imagini foto ș.a., amintită în capitolul anterior, va constitui, probabil, obiectul unui demers estetic.

c) *Hipertextul*, cu structura sa dinamică și cu senzația că e autoproductiv, constituie un reper pentru înțelegerea, în psihologia receptării, a funcției comunicării non-liniare.

Deocamdată însă, mărginindu-ne la scrierea pe suport de hârtie, examenul estetic, hermeneutic (adică preponderent explicativ, mediator și mai puțin demonstrativ) are, în raport cu opera, o dublă deschidere. Astfel, comentariile succinte de mai sus ar putea constitui punctul de plecare pentru o *hermeneutică a recuperării*, ca să utilizez sintagma lui Jonathan Culler. Aceasta încearcă să reconstituie contextul original al creației și, eventual, înțelesul pe care l-ar fi putut avea pentru primii destinatari. Cealaltă opțiune — *hermeneutica suspiciunii*<sup>22</sup>, esențialmente proiectivă — încercuiește punctul nevralgic al esteticii generale, confundată adesea cu denumirea istorică de teorie a artei. De-a lungul timpului, disciplina a înaintat, într-adevăr, cu spatele la viitor și cu fața spre trecut, trăind obsesia categorializărilor. Și-a

---

<sup>22</sup> Jonathan Culler, *Teoria literară*. Traducere de Mihaela Dogaru, Editura Cartea Românească, 2003, p. 42 ș.a.



creat, treptat, o grilă pe care diferitele orientări — formalistă, psihologică ș.a., dar cu excepția, totuși, a celei fenomenologice — n-au făcut decât să o re-argumenteze și, eventual, s-o amplifice. Pe această dimensiune secundă, în bună măsură futurologică, estetica, precum metafizica, probabil, trebuie re-inventată într-o măsură mai apropiată de *Daseinul* ființei. De pildă, va fi solicitată să explice cum anume *a r t a* (sau ceea ce considerăm că este artă) va prelua funcția magică de a teleporta imaginea corpului, conducând, în revers, la pierderea energiei de viață. În romanul lui Oscar Wilde, amintit anterior, din epoca decadentismului englez, Dorian Gray constată că tabloul ca revelație a frumuseții sale rămâne veșnic tânăr, în vreme ce el, subiectul adevărat, îmbătrânește și moare. Dar arta nu este doar o sfidare la adresa sfârșitului iminent. În lirica universală, coabitează cochilia cu ființa melcului: infinitul cosmic e atras spre înăuntru și, de aici, forța creatorului emană, reorganizând lumea textului. Nu altfel va trebui să procedeze și estetica, dacă dorim să dobândească acea dimensiune mediatoare în co-prezența ființei cu eternitatea. Și nu e vorba, aici, de poziția lui *solus contra omnes*, ci de funcția proiectivă a discursului estetic, aflat în postura dificilă a unui Janus modern. Plasat între *creator* și *destinatar* el m e d i a z ă între semnificațiile posibile, circumscriind, în același timp, calitatea de artefact artistic în condițiile unei alterități generalizate.



## Reprezentare — Semnificare — Simbolizare

Prelungind tradiția retorică, cu scopul de a crea o imagine convingătoare, scrierea lingvistică, plastică sau muzicală poartă cu sine trena oralității. Dar existența sa propriu-zisă este verificată, chiar structurată în dinamica *reprezentării, semnificării și simbolizării* — un veritabil radical triadic impregnând și unificând cei doi poli, *poietic* și *aesthetic*, creativ și receptiv, în toate vârstele culturale europene. Definirea sau teoretizarea acestui triptic însumează o întreagă bibliotecă, de la antici până astăzi. Estetica sistematică sau aplicată își apropiază și ea conceptele ca pe un instrumentar necesar ce ocupă, de altfel, o poziție însemnată în retorică, lingvistică, teoria și istoria artelor, psihologie ș.a. Enunțarea câtorva premise este, de aceea, necesară, înaintea unei discuții mai puțin sintetizatoare cât, mai degrabă, selectivă și centrată cu precădere pe funcționalitatea celor trei ipostaze, într-o estetică a medierilor multiple. Iată, așadar, câteva repere ce aproximează, de fapt, trăsături comune:

a) *A reprezenta, a semnifica și a simboliza* trebuie tratate *in actu*, ele sunt, în esență, manifestări ale *antropos-ului*. Eminamente procesuale, țin de „fondul gândirii noastre”, înțelegând aici „schimbarea unei date senzoriale într-un conținut rațional”<sup>23</sup>.

b) Prezența intenției subiective — generică, individuală sau de grup — se traduce în dimensiunea *perceptivă* (sensibilitatea la obiectul real ori substituit de

<sup>23</sup> Dan A. Bădăreanu, *Semn, Simbol și Limbaj*, în „Însemnări ieșene”, august 1939, p. 251.



cuvânt, icon, sunet), *imaginativă* (proiectivă, spațializabilă) și *relaționabilă* (la nivelul intelectual-afectiv).

c) Componentele triadei sunt legate de ideea de *substituție* posibilă și necesară, rezumabilă astfel: a se asemena cu ceva/cineva; a fi în locul a ceva/cuiva; a-i purta/dezvolta forma sau înțelesul; a se (re)crea o imagine secundă, terță ș.a. alternativă.

d) Fiecare se sprijină pe fundamentele *semnului* (diferit de *semnalul* natural) în ipostază lingvistică, plastică sau muzicală.

e) Corelativă semnului, *imaginea* concretă sau abstractă este vehicolul ce, supus prefacerilor, unifică fețele tripticului într-un proces încadrabil între-un arc hermeneutic *sui-generis*.

f) Fiecare contribuie, în grade diferite, la indicarea și, mai ales, la circumscrierea *n o u l u i sens*, adică la ceea ce rămâne stabil în receptarea textului în calitatea sa, dobândită, de „prezență spirituală bine definită” (Cassirer).

g) Existența procesuală și complementară a celor trei concepte operatorii invită la o interpretare oarecum paradoxală: pe de o parte, e firesc să fie radiografiate în succesiunea lor, în sensul că *reprezentarea* este deschiderea, „ruptura” (Ricoeur) ce pregătește jocul, mobilitatea *semnificării* și din care *simbolizarea* alege și cristalizează achiziția spirituală; pe de altă parte, aceleași concepte invită — ideal vorbind — la un comentariu tabular, într-un fel spectroscopic. Opțiunea exegetică pentru o perspectivă sau alta a condus la diversificarea *sans rivages* a interpretărilor nu o dată contradictorii.



**Reprezentarea** — așa cum specificam anterior — este frecvent asociată cu *mimesisul*, dar nu în sens platonician, de oglindire, ci în acela de refracție ce nu obținează, totuși, recunoașterea (*anagnorisis*). O interpretare aparte semna, în perioada interbelică, neokantianul Ernst Cassirer, probabil și sub influența nominalismului, pentru care nu există separația dintre lucru și nume, dimpotrivă, numele ar fi un element obiectiv al lucrului: „între obiect și nume se creează o veritabilă *concreșcentă*, ele se dezvoltă sprijinindu-se reciproc [subl. a.]”<sup>24</sup>, astfel că abstracțiunea se sprijină pe concretețe și invers, obiectul fiind chiar o construcție mintală prin mijlocirea limbajului. Enunțul lui Cassirer, făcut deloc întâmplător într-o epocă de efervescentă avangardistă, anticipă, pe același portativ, demonstrația lui Werner Hoffmann din *Fundamentele artei moderne*. În comparație cu tradiționala opțiune pentru *imagea imitativă*, rezultată din „întrecerea cu realitatea vizibilă”, artistul secolului XX „vrea să schimbe imaginea fenomenelor empirice într-o configurație acauzală, nereproducând formele, ci inventându-le cu de la sine putere. Pe scurt, în acest caz, artistul nu vrea să creeze imagini percepute, ci imagini *reprezentate* [subl. n]; el tinde să instaureze acum simboluri și să creeze configurații”<sup>25</sup>. Montajul, colajul cubiştilor analitici sau sintetici, precum Georges Braques în

<sup>24</sup> Ernst Cassirer, *Journal de Psychologie*, în volumul *Psychologie du langage*, Alcan, Paris, 1933, p. 23.

<sup>25</sup> Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele simbolice*. Traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, vol. I, Editura Meridiane, București, 1977, p. 100 (cf. și cap. *Obiectualizarea operei de artă*).



ciclul *Păsările* sau în *Tânăra fată cu ghitară* de pildă, ilustrează „obiectualizarea operei de artă”, prin care, recuzându-și statutul tradițional de realitate de rangul doi, își revendică dreptul de a se reprezenta pe sine, asemenea lucrurilor. Soluția lui Kandinsky din *Prima acuarelă abstractă*, unde se urmărește redarea unor forme necodificate prin imitare și, de aici, imposibilitatea de a distinge obiectele, și, de asemenea — la polul opus —, oferta lui Piet Mondrian din *Măr în floare*, unde nu găsim decât epura, schema cea mai simplă pe care se poate reconstitui obiectul, depășesc simpla fază experimentală. Probabil că întemeierea ontologică a plasticii (în grafia fenomenologului Roman Ingarden, *pictura*, adică pânza, grundul, cadrul, pigmentul de culoare, iar *tabloul*, „o alcătuire specială de straturi”) a facilitat această mutație istorică în practica și înțelegerea procesului de reprezentare. Mai mult, în interiorul spațiului plastic este plasat adesea dialogul dintre cuvânt și imagine, mai exact, între *cuvântul-obiect* și *cuvântul-semnificație*, ca în „desenul-poem” *Natură moartă cu poem* a spaniolului Juan Gris<sup>26</sup> sau în cele semnate de Van Gogh (*Natură moartă cu cărți*), Jan Kolar (*Cartea, Brâncuși*) ș.a. Plasticienii introduc pagina manuscrisă, ziarul, afișul, broșura sau tomul gros, însă nu oricum, ci ambiguizându-le, făcându-le adică să penduleze între *obiectualizare* și *semnificare*. Dar *concreșcența* numelui cu lucrul a fost experimentată și literar la începutul secolului, precum și în perioada ulterioară: dadaismul pleda, exploziv, pentru

---

<sup>26</sup> O analiză a picturii lui Juan Gris, în volumul nostru *Călcâiul lui Delacroix*, Editura Libra, București, 1996, p. 123-128 (*Cuvântul în plastică*).



re-virginizarea cuvântului îmbătrânit de stratificările semantice ale istoriei; mai târziu, Nathalie Sarraute opina pentru „gradul zero al scrisului”, la fel cum, în *Gumele* lui Alain Robbe Grillet, cuvintele arată, numesc și nimic mai mult, ca și numeroasele cadre vizuale din filmele lui Alain Resnais, de pildă în *Anul trecut la Marienbad*.

Dacă o parte din avangardismul european atinge idealul *concreșcenței* în tentativa, programatică, de reprezentare *d i r e c t ă* a lumii, dar altfel decât prin percepție și senzație, într-o altă modalitate — tributară unui *legatum* milenar —, cuvântul are în continuare o funcție reprezentativă, el este și *image verbală*; sau, mai nuanțat spus, stă, există în locul a ceva, acel *c e v a* absent fiind, în acest mod, prezentificat prin înlocuire. E vorba de un mixaj sau, mai degrabă, de o întrepătrundere între cele două modalități, anticipată și de înțelegerea *mimesisului* ca refracție. În consecință, prin verbul „a reprezenta” se poate înțelege „a se prezenta reprezentant al ceva”<sup>27</sup>, reiterându-se astfel, prin cele două dimensiuni, *reflexivă* și *tranzitivă*, atât *opacitatea* cât și *transparența* semnului lingvistic din pragmatica și semiotica modernă. În pictură, prezentarea reprezentării prin fond, cadru și plan favorizează, chiar determină spațializarea, care este tocmai *o p e r a* alcătuită din raporturile dintre linie (desen) și culoare<sup>28</sup>. Aceeași bidimensionalitate, privită la nivelul capilarelor, la Paul Ricœur care, după ce ne atenționează că „nu trebuie să înțelegem vreo dublare de prezență, cum am putea în-

<sup>27</sup> Louis Marin, *De La Représentation*, Gallimard-Seuil, Paris, 1994, p. 343.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 282.



telege prin mimesisul platonician, ci *r u p t u r a* [subl. n.] care deschide spațiul ficțiunii”<sup>29</sup>, oferă exemplul receptării literare: „ceea ce trebuie să desfacem, ca atunci când trebuie să examinăm dosul unei tapiserii, este legătura dintre lizibilitate și vizibilitate la nivelul textului literar. De fapt, povestirea dă de înțeles și de văzut”. Prin urmare, „între a zugrăvi și a continua, între starea descriptivă și progresia strict narativă”<sup>30</sup>, reprezentarea — urmând, totuși, legilor verosimilității — este și continuitate, și „ruptură”, aflată în zona dintre materializare vizuală și apropiere intelectuală. În consecință, încă de la acest prim stadiu reprezentarea lingvistică face deja tranziția de la interioritate la exterioritate, dar și, concomitent, de la obiectivitate la subiectivitate, altfel spus, la dimensiunea simbolică<sup>31</sup>, chiar și atunci când există o dublă sau multiplă reprezentare a unei realități fictive, cum este *ekphrasis*-ul. Această „reprezentare verbală a unei reprezentări vizuale”<sup>32</sup>, teoretizată și practică ca exercițiu retoric de către a doua mișcare sofistă, trece, în prezent, prin permutări sau hibridări legate, de exemplu, de transcrierea lingvistică a unei fotografii, a unui cadru cinematografic sau de funcționalitatea *imago-cărții* într-o multimedia rizomatică, mai mult sau mai puțin culturală. *Ekphrasisul* clasic

<sup>29</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 175.

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, *Memoria, istoria uitarea*. Traducere de Ilie și Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 322.

<sup>31</sup> Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques. Le langage*. Traduit de l'allemand par Ole Housen-Love et Jean Lacoste, Minuit, Paris, 1972., p. 34.

<sup>32</sup> James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1993, p. 3.



este dublu reprezentational<sup>33</sup>, dar există și manifestări terțe angajând limbaje artistice diferite, care inversează definiția, citată, a lui Heffernan: nuvela *Moartea la Veneția* este prezentă în adaptarea cinematografică a lui Luchino Visconti, dar și într-o dramă teatrală experimentală, inspirată, de astă dată, de film; tragedia *Othello* este prelucrată în numeroasele librete muzicale, și opera lirică a lui Verdi „rescrie” scena beției și, implicit, maleabilitatea demonică a lui Iago în scena a treia din actul al doilea din tragedie; *Romeo și Julieta* trăiește și prin adaptarea la balet de către Ceaikovski ș.a. În aceste exemple, multiplicabile, reprezentarea *ekphrastică* este tranzitivă și reflexivă, ilustrează „ruptura”, circumscriind intervalul fertil (explicitat în *Dispositione scenica* la Verdi), preluat și amplificat în actul semnificării. E și unul dintre motivele pentru care termenul clasic (din radicalul *ek-phrastikos*, cu înțelesul de *prag*) este înlocuit cu acela, la care vom reveni, de *intermedialitate*.

**Semnificarea**, reclamată de reprezentare, include, la rândul său, problema funcționalității *semnului*, amplificată de științele moderne — și contradictorii! — ale limbajului. În general însă, definiția Sf. Augustin (*aliquid stat pro aliquo* — un lucru care trimite la altul) a rămas în

---

<sup>33</sup> James A. W. Heffernan, *op. cit.*, p. 4: „Ceea ce se reprezintă prin cuvinte trebuie să fie reprezentabil în sine, spre deosebire de *pictorialism* și *iconicitate*, care caută să reprezinte într-un text imaginea unui obiect sau a unei ființe din realitate”. Ca exemplu de cercetare *ekphrastică* a textului literar, cf. Cristina Sărăcuț, *Ekphrasis, miniaturi în mantia lumii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009 (de pildă cap. *Ochiul informat — funcția structurală a ekphrasei în romanul O istorie a lumii în 10 capitale și jumătate*). Vezi și studiul nostru, *Despre ekphrasis în lirică*, prefață la *Rondul poezilor. Tablouri din Galeria Națională a Muzeului de Artă Cluj-Napoca într-o „lectură inedită”*, Cluj-Napoca, 2014 (reprodus în secțiunea de *Adiacențe*).



picioare și după departajarea semnelor *naturale* (semnalul, simptomul ș.a.) față de cele *create*, în speță lingvistice. Acestea din urmă sunt definibile, după Ch. Morris, prin trei paliere coalescente: palierul *semantic* (în relația cu ceea ce poate reprezenta sau doar indica); *sintactic* (în relația cu alte semne) și *pragmatic* (în relația cu diferite situații comunicaționale). Prin existența sa *relațională* — binară sau triadică<sup>34</sup> —, semnul tinde să iasă de sub incidența *reprezentării* și să intre în orizontul *semnificării* (*id est*, a arăta, a denota, a avea înțelesul de, a lăsa să se întrevadă ș.a.), ultimul fiind girat de dubletul *semnificație/semnificantă*<sup>35</sup>. Agent al semnificării, semnul lingvistic, în interpretarea lui Saussure, ia naștere în interacțiunea arbitrară dintre un semnificant și un semnificat<sup>36</sup>. La polul opus, pentru Cassirer, care depășește aria lingvistică, „semnul nu este doar învelișul pe care purul hazard îl atribuie gândirii, ci organul ei necesar și esențial”<sup>37</sup>, organic legat de *sens* și efect al convențiilor culturale. Numai că legătura *sensului* cu

<sup>34</sup> Două școli — franceză și anglo-saxonă — au polarizat interpretarea semnului: neokantianul Ferdinand de Saussure, lingvist, al cărui sistem binar (semnificant/semnificat) reiterează, într-un fel, despicarea vechiului *logos* grecesc în latinescul *verba* și *res*, actualizat în *formă* și *conținut* din perspectiva studierii semnelor în viața socială; sistemul triadic al lui C. S. Pierce, alcătuit din *reprezentare*, *obiect* și *interpretant*, sistem la care se raliază U. Eco, Ch. Morris, Max Bense ș.a. Odată cu Saussure și Pierce, *semnologia* se autonomizează ca știință.

<sup>35</sup> Pentru E. D. Hirsch Jr., în *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967, *semnificația* e legată de structura intențională creată de autor, iar *semnificantă* de punerea în relație a semnificației cu modul de a vedea al receptorului.

<sup>36</sup> Cf. Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*. [...] Traducere de Irina Izverna, Polirom, Iași, 1998.

<sup>37</sup> Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes...*, ed. cit., p. 27.



*semnificația* a fost tratată încă din 1892 de către Gottlob Frege, logician și autorul unui limbaj formalizat al gândirii, luând drept model aritmetica. Sensul, respectiv „modul cum este dat obiectul”, intermediază „între reprezentarea subiectivă și semnificația obiectivă”, dar, se specifică, nu este vorba de „intersubiectivitate”. Mai exact, „gândurile cuprinse într-o expresie care este echivalentă cu sensul lor nu sunt nici lucruri ale lumii exterioare, nici reprezentări”<sup>38</sup>. Pentru un plus de claritate, *sensul*, care ar răspunde la întrebarea ce anume înțeleg din textul respectiv, trebuie înțeles ca un principiu de ordine, el conturează sau chiar structurează un câmp semantic pe dimensiunile *literală*, *alegorică*, *morală* sau *anagorică*, în care recunoaștem straturile de lectură la care ne provoacă, de exemplu, *Biblia*. *Semnificația*, întotdeauna contextuală, oferă semnului unul sau mai multe conținuturi; ea nu se poate separa, practic, de *valoarea* existând deocamdată în stare potențială.

Situându-ne acum pe o plajă culturală mai extinsă, constatăm că atenția teoreticienilor este atrasă de specificitatea universului artistic, prin *relația dintre semn și semn*: „ordinea semnelor se diferențiază de ordinea realului, care îi este exterioară, pe care o poate desemna sau reprezenta, dar pe care nu o poate autentifica. Una dintre caracteristicile iluziei semiologice va consta în confuzia semnelor cu ceea ce desemnează ele, cu ordinea discursului și ordinea realului, care poate fi raportat, dar care nu poate fi autentificat prin semne. Aceasta

<sup>38</sup> Gottlob Frege, *Sens și semnificație* (1892), în volumul colectiv *Limbaj, logică, filosofie*, Editura Politică, București, 1966, p. 60. Cf. și comentariile lui Andrei Marga, în *Introducere în filosofia contemporană*, Editura Compania, București, 2014, p. 157-159.



este problema care va fi întâlnită odată cu realismul literar, care este doar *efect al realului* — retorică a realității, însă a cărei autenticitate nu poate fi validată decât cu mijloace exterioare”<sup>39</sup>. Or, deturnarea, în artefactul artistic, a mimesisului, chiar și ca refracție, dinspre crearea iluziei lumii reale spre iluzia discursului adevărat despre lumea reală, datorită, mai ales, intertextualității universalizate, a condus la o ruptură de viziune (observată, concretizată de Ricoeur și în dinamica reprezentării), lărgită acum; o ruptură între tradiția aristotelică, pentru care finalitatea reprezentării textuale este realitatea, și cea modernă, pentru care referința este o iluzie, literatura, de exemplu, nevorbind despre altceva decât tot despre literatură. Relația dintre *un semn* și *alt semn* din arealul literar, plastic și muzical este una semnificantă, condiționată fiind de prezența *codurilor* ce asigură contextul și facilitează coerența semnificației și, implicit, a *efectului realului*. Limba alcătuiește un asemenea sistem de coduri și este utilizată pentru a produce, în literatură, romane, versuri etc., iar semnificația textului este accesibilă receptorului în măsura în care acesta cunoaște codul pe baza căruia opera a fost creată. În

---

<sup>39</sup> Thomas Joel, în volumul *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998, p. 24 ; cf. și Roland Barthes, *apud* Antoine Compagnon, *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*. Traducere de Gabriel Marian și Andrei Paul Corescu, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 2007, p. 128: „relația cu literatura se bazează pe o iluzie referențială sau prin «efect de real»”. Pornind tocmai de la validarea „cu mijloace exterioare”, am propus odinioară acceptarea realismului ca *funcție*, urmând constatării că, „matematic vorbind, *funcția* este o mărime variabilă care depinde de una sau alte mărimi interdependente, și nu dependente, precum în știința valorilor cantitative” (*Orientări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972, cap. *Realismul ca funcție estetică*, p. 48).



plastică, punctul, linia, figura geometrică rezultată, pigmentul de culoare și vectorii centrifugali/centripetali permite dialogul în primul rînd vizual în actul contemplației și, implicit, al interpretării; în universul muzical, măsurile de 4/4, 6/8... sau intermezzourile, uverturile, fuga, sonata ș.a. denotă atât formele de reprezentare sonoră, cât și tonalitatea regentă, specificată apoi de sensibilitatea compozitorului/interpretului. Dacă, folosind acum termenii lui Saussure, un semnificant care nu mai produce semnificații recade printre lucruri, ca în multe experimente avangardiste, tot astfel, pe măsură ce semnificația devine mai generală, semnificatul se depărtează de aspectele depistabile ale realului, încât ceasul, la Salvator Dali, aproape se lichefiază, pendula zboară în pânzele lui Chagal, cuvântul în poezia modernă își repudiază adesea sensul din dicționar ș.a. Există, pe de altă parte, exemple spectaculoase de consubstanțialitate a *semnului vizual* (imaginea) cu *semnul lingvistic* (cuvântul). Iată, în dialogul auster dintre deșertul hârtiei albe și tușul negru, *l i n i a* — gracilă și păstoasă, în același timp — modulează, pe ritmul respirației, instantaneitatea clipei unde conștiința scurtcircuitează cu senzația: *Enso* sau *Cercul Zen* — vid activ, dar și veritabil *eidos*, la care spiritul nipon a ajuns de mult și pe altă cale decât a reușit s-o facă, în ultima sută de ani, fenomenologia europeană. Caracterul *kanji* este un obiect estetic în sine, ca și *ideograma* sau *uncialele* frumos împodobite cu motive zoomorfe și vegetale din manuscrisele medievale. Arta caligrafică este, în bună măsură, autoreferențială pe toate meridianele culturale. Și muzicologia exprimă câteodată, poate exagerând,



aceeași opțiune: „Muzica nu are nevoie de protecția altor limbaje artistice. Și nici nu e cazul unor proteze. Una e civilizația ochiului — spectaculoasă, emergentă, accesibilă, democratică — și alta e cea a urechii — discretă, evanescentă, mai puțin abordabilă și mai mult autarhică. Limbajul muzical e, totodată, unul autotrof, capabil să se autosugestioneze și autoalimenteze, transformând intențiile compozitorilor și ale interpreților în sentimente estetice fără ajutorul altor idiomuri paralele”<sup>40</sup>. Numai că dialogul dintre *ochi* și *ureche*, dintre oralitate și vizualitate — atât de prezent și astăzi în culturile sud-est europene<sup>41</sup> — este verificabil și în arta sunetului, dacă ar fi să amintim inspirația din contemplația vizuală, care a generat *Tablourile dintr-o expoziție* a lui Musorgski, ecourile vizualizabile în audierea *Anotimpurilor* lui Vivaldi etc. Pe scurt, comentariul lingvistic, plecând chiar de la titlul operei, aduce plusul esențial în valorizarea și fixarea în memoria colectivă a creației muzicale sau plastice. Încercând o privire sinoptică, s-ar putea constata faptul că *semnul alcătuiește armătura reprezentării, iar prin structura sa relațională, (re)codificată în cutuma generală a comunicării, face parte din (și decide în același timp) procesul de semnificare în cele trei tipuri de limbaje artistice*.

---

<sup>40</sup> Liviu Dănceanu, *Seminarii în cheia do*, Editura Corgal Press, Bacău, 2009, p. 75 (o lucrare, de altfel, instructivă, dialogică, în care se comentează asocierea de către Skriabin, în *Poemul extazului*, „a dimensiunii auditive cu cea vizuală, însoțind semiografia muzicală cu o partitură de culori” (p. 49-50), sau experiența compozitorului Messiaen care, aflat în Amazonia, „vedea sunete și auzea culori” – *ibidem*).

<sup>41</sup> Cf. pledoaria noastră în *Balcanismul literar...*, ed. cit., în capitolul final (*Ce poate aduce Sud-Estul?*).



**Simbolizarea** e un mod de desemnare care acoperă în chip simultan *reprezentarea* și *semnificarea*. La congresul din 1918 al Societății de Filosofie din Franța, consacrat simbolului, s-au adus precizări importante referitoare la structura și funcționarea acestuia. Un ecou authton la controversele fertile susținute de Pierre Janet sau Henri Delacroix întâlnim la citatul Dan A. Bădăreu, pentru care majoritatea simbolurilor sunt „ex-semne”, mai mult, „însăși calitatea de simbol și de semn se raportează nu obiectelor, ci atitudinii mentale a celui ce privește obiectele; ori de câte ori un obiect este considerat accesoriul unui alt obiect pe care ni-l evocă, zicem că avem de-a face cu un semn; când obiectul constituie conținutul unui alt obiect, ne găsim în prezența unui simbol”<sup>42</sup>. Formă de semnificare de gradul al doilea<sup>43</sup> și adăugând — prin polisemantismul său — un surplus de sens constitutiv interpretării simbolul mitic-religios, numeric, psihanalitic, artistic ș.a., este parte dintr-o rețea care configurează, pe palierul duratei lungi, *gândirea simbolică*. Iată de ce, cum propunea hermeneutul francez, în locul definiției clasice a omului ca animal rațional, ar trebui să-l definim ca „*animal symbolicum* [subl. n.]”<sup>44</sup>, tocmai pentru că el „s-a închis în așa fel în forme lin-

<sup>42</sup> Dan A. Bădăreu, *art. cit.*, p. 246.

<sup>43</sup> Paul Ricoeur, *Despre interpretare*, Editura Trei, București, 1998, p. 25: „Pentru a da o consistență și unitate acestor manifestări răzlețite ale simbolului, l-am definit printr-o structură semantică comună, cea a dublului sens; avem de-a face cu un simbol atunci când limbajul produce semne de grad compus în care sensul, nemulțumit de a desemna ceva, desemnează un alt sens care n-ar putea fi atins decât în și prin intenția sa”.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 45.



gvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase, încât nu poate vedea sau cunoaște nimic decât prin interpunerea acestui mediu artificial”<sup>45</sup>. Astfel, *leul* poate fi simbolul curajului (raport natural)sau, după Sf. Augustin în *De doctrina christiana*, simbolul lui Christ, dar și al Diavolului (raport convențional); *crucea* este simbolul credinței dar și, inițial, semnul de recunoaștere al creștinilor. Definibil prin raporturi *in absentia* (între elemente prezente și absente) față de *semnul* rezultat din raporturi *in præsentia* (între elemente co-prezente), *simbolul* dobândește o aură de mister, fiindcă desemnează o idee, o noțiune abstractă, o stare sufletească. Între 1920 și 1930, Cassirer înțelegea „forma simbolică” drept expresia unei „lumi intermediare” (*zwischenreich*), între spirit și lume. Domeniul său predilect este „non-sensibilul sub toate formele sale: inconștient, metafizic, supranatural, supraréal”<sup>46</sup>. Aceasta, deoarece simbolul nu reprezintă, ci folosește *reprezentarea* cu scopul figurării (în sensul de a da o figură, un corp) unui aspect la care nu avem acces direct. Apropierea de *metaforă* este firească, probabil că simbolul nu este decât un aspect particular al metaforei sau invers. În ultimul capitol al studiului despre metaforă, Tudor Vianu vorbește despre *metafora simbolică*, ezitând să efectueze o delimi-

---

<sup>45</sup> Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*. Traducere de Constantin Cosașu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 43. (Tot aici Cassirer amintește de „firele diferite care țes rețeaua simbolică, țesătura încâlcită a experienței umane”.)

<sup>46</sup> Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*. Traducere de Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboc, Editura Nemira, București, 1999, p. 17.



tare<sup>47</sup>. Oricum, simbolul e acceptat ca o relație între două realități distincte, pentru a circumscrie o dimensiune neexprimabilă în alt mod: „De vreme ce re-prezentarea simbolică nu poate niciodată să fie confirmată prin prezentarea pur și simplu a ceea ce semnifică, simbolul, în ultimă instanță, nu valorează decât prin el însuși. Neputând să figureze infigurabila transcendență, imaginea simbolică este *transfigurarea* unei reprezentări concrete printr-un sens pentru totdeauna abstract. Simbolul este deci reprezentarea care face să apară un sens secret, el este epifania unui mister”<sup>48</sup>. Raportul, procesul de simbolizare se realizează prin discontinuitate, întrucât „trecerea de la simbolizant la totalitatea sensurilor pe care le reprezintă, nu este una directă, între ele se instituie o ruptură, în urma căreia o parte din sens rămâne ascunsă, și totuși este activă, acționând asupra interpretantului său”<sup>49</sup>. În consecință, simbolul depășește arbitrariul semnului prin caracterul său universal (izabil), formulat aproape aforistic: „Simbolul deschide calea spre infinit”<sup>50</sup>.

**Reprezentarea — Semnificarea — Simbolizarea**, caracterizabile prin statutul lor intermedial (relațional) și, implicit, prin „rupturile” fertile pentru procesele refe-

---

<sup>47</sup> Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 47: „Dacă simbolul nu este decât produsul înlocuirii unei realități sau a unei expresii printr-o realitate sau prin altă expresie a realității, care au funcțiunea de a le reprezenta pe cele dintâi, atunci simbolul poate fi și el trecut în categoria metaforelor”.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>49</sup> Thomas Joel, în *loc. cit.*, p. 25.

<sup>50</sup> Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 126.



rențiale, alcătuiesc urzeala amintitei *gândirii simbolice*<sup>51</sup>. Fundament spiritual general și expresie a unui grup etnic, dar și a unei întregi civilizații, gândirea simbolică este implicată în artefactul cultural, pe care, din rațiuni teoretice, Cassirer îl compartimentează în cunoscutele „forme simbolice”: *limba, știința, mitul și arta*. Pe toate palierele se reiterează, structural vorbind, ipostaza fertilității *î n t r e* sau, mai corect, fructul unor asocieri/disocieri finalizate sau rămase în suspensie. Asocierile între elemente, stări psihice ș.a. se operau în virtutea *analogiilor* primare, empirice chiar, după criterii descoperite de antropologie, dar pe care n-o să le cunoaștem niciodată definitiv. Dincolo de numeroasele cauze difuze, structura relațională a gândirii simbolice ilustrează tendința mereu reînnoită a omului de a înțelege/a lua în posesie realitatea înconjurătoare, *la început pentru a i se integra*. Limbajul a devenit, astfel, principala formă de posesie, alcătuind prima rețea de simboluri, iar primul *descântecului*, ce numea o realitate (boala) pentru a o exorciza, dar și priza colectivă a *istorisirii* (forma genuină a epicului), în tentativa, probabil subconștientă, de a opri — prin spațializare — timpul, ilustrează valoarea sintetică și de reprezentare a sistemelor magice, prima formă de gândire simbolică. Intenția unificatoare este prezentă în arhivele culturale orientale: în cosmogonia chineză există pledoaria pentru simetrismul universal, un vast tablou al „corespondențelor” între culori, plante, sunete, animale, pietre. Modernitatea noas-

---

<sup>51</sup> Considerațiile următoare amplifică și contextualizează mai vechile *Aproximări despre gândirea simbolică* din volumul nostru *La marginea geometriei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 77-89.



tră a dedus chiar o unitate cosmo-bio-socială, așa cum exista în vechiul Egipt (zeul Ptah semnifica, de exemplu, relația organică dintre *pământ* și *apă*) sau în străvechea Mesopotamie, unde *universul-ou* semnifica/simboliza/reprezenta imaginea unității lumii. Nicăieri, afirma Mircea Eliade, universul nu era văzut ca născându-se din nimic. În *Infirmarea infirmării*, arabul Averroes decela, în secolul al XII-lea, în drumul de la materie la formă (*id est*, simbolul) o cauzalitate internă<sup>52</sup>. Filosofia averroistă dezvoltă, de fapt, determinismul lui Aristotel. De la apa primordială a mesopotamienilor, până la cele patru elemente numite de Empedocle (la care s-a adăugat, e adevărat, și eterul), unitatea, intelectual vorbind, era dată, ceea ce a ușurat consolidarea asocierilor într-o *gândire magic-simbolică*. Viziunea lumii ca unitate, indiferent de imaginea acestei unități, se sprijină pe funcția unificatoare a simbolului. Numai că, pe această treaptă, omul, integrându-se universului, este prea puțin dornic și, probabil, nici nu poate să treacă dincolo de el. Mai exact, viziunea unității lumii este limitată prin ea însăși. Imaginea *universului-ou* trimite la ideea spațiului limitat. S-a observat — prin Oswald Spengler, Leo Frobenius ș.a. — că marile culturi ale Orientului se caracterizează prin conceptul spațiului finit. Or, funcția semnificatoare a simbolului trimite, în accepția obișnuită, tocmai la deschiderea acestuia „spre infinit”, cum afirma Ditmann. Numai că observația nu trebuie, desigur, absolutizată, deoarece, prin natura sa, simbolul este biplan. În această ordine, Mihai Ralea îl relaționa în mod convingător

---

<sup>52</sup> Cf. Ernst Renan, *Avérroes et l'avérroisme*, A. Durand, Paris, 1852, cap. II, p. 107-116.



cu *imaginea* și cu *conceptul*. De *imagine*, simbolul s-ar apropia printr-o „anumită putere reprezentativă”, deși — *nota bene!* — nu posedă „fluiditatea și impreciziunea acesteia”. O anumită fixitate îl apropie, dimpotrivă, de *concept*, fără să fie vorba de o „abstracțiune completă”. Aceasta, fiindcă simbolul „nu reprezintă încă o depășire totală a gândirii concrete pe de o parte, iar pe de alta „tendința către fixare a conștiinței” pe care o exprimă nu se obține „după funcțiunile logice”, ca în cazul *conceptului*<sup>53</sup>. Fiind, așadar, *individuație*, dar și *generalizare*, simbolul are o structură *c o n c r e t - a b s t r a c t ă*, în *faza simbolismului magic prima latură prevalând*. O bună parte din literatura modernă păstrează latura accentuat concretă a simbolului. O atare situație, generalizată, caracterizează spațiile culturale înrâurite de mentalitățile orientale, în speță zona mixtă a Sud-Estului european. Simbolul și, concomitent, mitul esențial al umanității — *oul cosmogonic* — are aceleași atribute la Ion Barbu (în *Oul dogmatic*), care reiterează ideea spațiului închis („palat de nuntă și cavou”), afină cu automacerarea lui *Nastratin Hoge* la *Isarlâk* („sfânt, trup și hrană sieși, Hagi rupea din el”), amintind de miticul șarpe *Uroboros*, dar și de șarpele abstract al lui Paul Valéry. Schițând funcționalitatea simbolurilor germinației în lirica modernă românească (*oul* la Ion Barbu, *cartoful* la Ilarie Voronca, *sămânța* la Lucian Blaga), le numeam *elemente-simbol*, vizând tocmai caracterul *cvasiconcret* al acestora<sup>54</sup>. E la

<sup>53</sup> Mihai Ralea, *Câteva observații asupra psihologiei simbolului*, în idem, *Scrieri din trecut (în filosofie)*, vol. II, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 153–154.

<sup>54</sup> Cf. studiul nostru *Simboluri ale germinației*, în *Orientări critice*, ed. cit., p. 75–83.



fel de adevărat însă că numai cu apariția creștinismului conceptul de spațiu simbolic se schimbă, îmbogățindu-se și permițând simbolurilor să devină „ale necunoscutului”, în termenii lui Herbert Read<sup>55</sup>. Cristalizarea și personalizarea ideii de transcendență marchează drumul de la magie spre religie, între care James Frazer făcea delimitări nete<sup>56</sup>. Deschiderea viziunii spre orizontul nelimitat și efortul de depășire a condiției umane conduc la altă accepțiune a *sacru*ului. Având în centru imaginea lui Hristos, arta (de inspirație) religioasă este, în esența sa, o artă lucidă. Prevalează acum latura care tinde spre revelare și inefabil, exemplificabilă cu plastica bizantină sau cu prozodia lui Roman Melodul. Funcția unificatoare a simbolului subzistă, totuși. Și în Evul Mediu „simbolismul, privit din punctul de vedere al gândirii cauzale, este un scurtcircuit spiritual”; legătura dintre componente, acest tip de gândire simbolică „o găsește brusc, printr-un salt, nu ca o legătură între cauză și efect, ci ca una între *sens* și *scop*”. Huizinga intuia, astfel, că „gândirea simbolică dă [.....] acea estompare preintelectuală a limitelor de identitate ale lucrurilor, care înalță noțiunea de viață până la noi valori supreme”<sup>57</sup>. Orientarea spre transcendență conduce, astfel, la o topire a planurilor unele în altele Iată cât de plastic traduce Tudor Arghezi constatarea lui Johan Huizinga în tableta *Stavropoleos*: „Strănila, pierzându-și încheieturile și topindu-și-le-n vreme, par lucrate în cocă de

<sup>55</sup> Herbert Read, *Imagine și idee*, Editura Univers, București, 1970, p. 13.

<sup>56</sup> Cf. James George Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, London, 1922, cap. 4.

<sup>57</sup> Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Univers, București, 1970, p. 324.



ceară, amestecate cu gălbenușuri de smirnă și tămâie. Foaia cărților e de pergament, icoanele conțin însăși relicva sfinților reprezentați, absorbiți în lemn. Vinele capetesmei sunt de-a dreptul din aur. Alchimia mileniului unge materialele cu substanță și, făcându-le să dureze, le împrumută accentul de umbră și mister pe care-l au toate lucrurile de la început, când începutul se îngâna cu veacul”<sup>58</sup>.

Așadar, față de epocile mai vechi, *gândirea simbolică religioasă* face un pas înainte. Deși creștinismul scoate în evidență misterul providenței și creația din nimic — trăsături prin care se deosebește fundamental de ceea ce numim păgânism,<sup>59</sup> el include gândirea nelimitată a individului în același circuit cosmic, dar pe un alt plan, acela al spiritului nelipsit de accente dramatice. În *Esența creștinismului*, Ludwig Feuerbach o demonstrează magistral<sup>60</sup>. De asemenea, în planul culturii și, im-

<sup>58</sup> O analiză estetică detaliată la textul lui Arghezi publicat în *Icoane de lemn* (1930), în volumul nostru *Alchimia mileniului*, ed. cit, p. 87-91 (1989) sau p. 99-103 (2008).

<sup>59</sup> După ce Lévy-Bruhl lansase ipoteza mentalității primitive ca fiind *prelogică* (idee la care va renunța în *Carnets*, Presses Universitaires de France, Paris, 1946/9), tânărul Mircea Eliade, definind simbolurile religioase („ceux qui sont solidaires d’une expérience religieuse ou d’une conception religieuse du monde”), în *Méplhistopheles et l’androgine*, Gallimard, Paris, 1972, p. 241 și 260, va preciza, încă o dată, că „hierofaniile și simbolurile constituie un limbaj pre-reflexiv” (trad. n.).

<sup>60</sup> Ludwig Feuerbach, *Esența creștinismului*, Editura Politică, București, 1961, p. 204: „Dumnezeu nu este altceva la creștini decât intuirea unității nemijlocite a genului cu individualitatea, a ființei generale cu cea particulară. D-zeu este noțiunea de gen ca noțiune a unui individ, conceptul sau esența genului, chintesența tuturor perfecțiunilor, a tuturor însușirilor purificate de limitele, fie ele reale sau presupuse, este în același timp o ființă individuală, unică [subl. a.]”.



plicit, al mentalităților, Louis Bréhier observa dualismul existent în mileniul artistic bizantin; la fel, Charles Diehl, Nicolae Iorga și alții, în sensul că arta oficială, în speță monumentală, a fost dublată, „subminată” de literatura populară și de colportaj, de arta miniaturală ș.a., în majoritatea lor de certă sorginte orientală. Dar concluzia că „orientalizarea lumii antice a făcut posibile noțiunile transcendente ale creștinismului”<sup>61</sup> se verifică pe palierul duratei lungi. Este vorba de un continuum, în datele sale esențiale, între cele două tipuri de gândire simbolică — *magică* și *religioasă* —, care a condus, treptat, la coabitarea și, uneori la simbioza planurilor.

*Gândirea simbolică magico-religioasă* a înflorit în numeroase forme culturale, colective sau individuale, cu prelungiri până în epoca modernă. O inventariere a lor este, practic, imposibilă dar nu și circumscrierea, desigur schițată, a unor geografii spirituale vertebrale de această paradigmă. Exemplific, din nou, cu arealul sud-est european în care coabitarea magico-religioasă este validată atât de imaginarul, extrem de bogat, al popoarelor balcanice, cât și de creațiile moderne, și asta în virtutea unor continuități de esență, dar cu normale deosebiri graduale<sup>62</sup>. Există, de pildă, coexistențe de motive structural diferite în iconografia de sursă bizantină. Astfel, într-o icoană medievală pictată pe lemn din Galeria Națională din Sofia (înregistrată cu marca A.M.-3119),

<sup>61</sup> Herbert Read, *Imagine și idee*, ed. cit., p. 68.

<sup>62</sup> Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1962, p. 62: „Între creațiunea populară și cea cultă fiind o deosebire de grad, nu de esență, cele ce vom constata sunt de o ființă cu împlinirile de mai târziu”.



alături de figura hieratizată a lui Ioan Botezătorul, aflat în mijlocul Iordanului, pictorul anonim a introdus și zeitatea antropomorfă semnificând spiritul râului, în solida tradiție a culturii greco-latine. Dar coabitarea înseamnă, mai ales în modernitate, un echilibru tot mai fragilizat. Dincolo de clasicizarea gândirii simbolice religioase, cu aportul decisiv al Renașterii, elemente (de cult, iconografice sau de ritual) se manifestă, în artefactul artistic, mai mult de suprafață. Baba Savila din *Lacul rău* (V. Voiculescu) își exercită puterile magice prin *descântec* dar sub semnul *c r u c i i*, fără ca simbolul cristic să aibă, aici, un rol funcțional. Odată cu infuzarea, în mentalitatea arhaică, a noilor credințe, personajele, deși exprimă încă plener sentimentul aceleiași solidarități cosmice, se interiorizează sub raport istorico-psihologic. Altfel spus, *t r a g i c u l* apare ca un atribut esențial, adesea definitoriu; prin el, aceste personaje primesc o nouă dimensiune, *a e r o u l u i*. Aceasta, fiindcă au conștiința anacronismului, iar atunci când nu o au, desfășurarea de obicei epică — în toate literaturile folclorice/moderne balcanice — conține, implicit, această concluzie. Și grandiosul nu se șterge, tocmai prin faptul că, în puritatea lor revolută, se prefac în veritabile *m i t u r i*, ceea ce explică reușita lor estetică. Neliniștea metafizică a lui Pan în *Pașii profetului* (Lucian Blaga) este înrudită cu tristețea splendidă trăită de Amin sau de „ultimul Berevoi” (Vasile Voiculescu), ambii trăind *î n c ă* într-o lume arhaică. Ei dispar într-o impresionantă jertfire de sine, nutrind, totuși, credința că toate sunt cum trebuie să fie. Mai mult, exemplele enunțate se înscriu în ceea ce am numit *mit semiantropomorf* — o temă de cercetare



constantă în studiile noastre anterioare<sup>63</sup> — și în care *natura naturans* și *natura naturata* coexistă, chiar scurt-circuitează într-un fel de stază suspendată. *Natura dată* și *natura creată* (cultura, omul) ființează în alcătuiri concret-abstracte memorabile, reiterate estetic și re-încărcate filosofic în imaginarul modern: bătrânul aproape pietrificat din *Strigoii eminescieni*, omul-pește (*Pescarul Amin, Lostrița*), omul — urs (*Ultimul Berevoi*) ș.a. ilustrează conceptul de „lume intermediară” a simbolului, în optica lui Cassirer. Teoretic vorbind, modelul fusese fixat de către Hegel în *Prelegerile de filosofia istoriei*: în Sfinxul egiptean, spiritul (jumătatea umană) nu se poate elibera total de materia inertă (baza stâncoasă), care, invers, nu este capabilă să atingă sublimarea spirituală. Iterativă va fi, în secolul XX, soluția lui Lucian Blaga: este vorba de conceptul de *gândire mitică*, piatra unghiulară a universului său literar (pe care îl numise „cosmo-id”), definit în eseul *Daimonion*, unde găsim, de fapt, transcrierea, particularizarea așa-numitului *concept-imagine* — la care vom reveni —, circumscris mai exact în lucrarea publicată postum, *Experimentul și spiritul matematic* (1969). Tot în grafia lui Blaga, *metafora*, identificabilă cu *simbolul* prin compoziția duală, concret-abstractă, constituie expresia artistică a *conceptului-imagine*.

---

<sup>63</sup> Referințe despre mitul semiantropomorf ca permanență culturală sud-est europeană există, mai mult sau mai puțin diseminate, în cărțile noastre, începând cu articolul *Dualitatea mitului* (în „Steaua”, 1969, nr. 4). Ele au fost amplificate și sintetizate în *Balcanismul literar românesc*, ediția întâi, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, cap. *Mitul semiantropomorf* (p. 39-58) și în ediția a doua, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 348-377.



Cât de fertilă este, în zilele noastre, *gândirea simbolică* o dovedește, în continuare, pe un portativ diferit față de cel cultural propriu-zis, discursul publicitar ca formă specifică și adesea agresivă de comunicare socială. Întoarcerea, astăzi, a publicității prin imagine la nuclee simbolice alcătuite din elemente fundamentale (precum, la amintitul Empedocle, aerul, pământul, cerul și apa, dar în reclamele la țigările Kent) și pledoaria pentru „faptele sociologice (instituții, ierarhii, practici comune) simbolice prin excelență”<sup>64</sup> aluvionează ideologia consumului, în funcție de ipostazele sale *intenționale, interpretative* sau *conotative*<sup>65</sup>. Simbolul publicitar nu este nici adevărat și nici fals, de asemenea, mai mult sau mai puțin reductiv și, în mod cert, cu o previzibilitate variabilă, ținând seama de scopul acestuia. Funcțiile *referențială, emotivă, conativă, fatică, metalingvistică* și *poetică* sunt, în bună măsură, constitutive comunicării lingvistice, dar și imagistice, în construcția publicitară ce, persuasivă și în mișcare la programele televizate, induce, la prima vedere, ideea că publicitatea (ca „suflet al comerțului”) este firească, mai mult, este necesară. Pe de altă parte, faptul că, „în societatea de consum, con-

---

<sup>64</sup> E. Ortigues, *Le discours et le symbole*, Aubier, Paris, 1962, p. 190, citat de Vasile Sebastian Dâncu în *Comunicarea simbolică*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 24 ș.a.

<sup>65</sup> Vasile Sebastian Dâncu, *op. cit.*, p. 54-55: „Simbolurile intenționale se mulțumesc să descrie obiectul, să atragă atenția consumatorului asupra aceluia [...]. Simbolurile interpretative suscită sentimente, prin punerea în scenă [...] de relații în care consumatorul poate să se identifice. Prin simbolurile conotative produsul ia calitățile simbolului care i-a fost asociat”. Cf. comentariul nostru la studiul lui Vasile Sebastian Dâncu, în *Studii de estetică...*, ed. 2014, p. 138-143 (*Imaginea publicitară*).



sumatorul, nu produsul se află în inima sistemului”<sup>66</sup> poate facilita abordarea publicității și ca *fenomen cultural*, alături de interpretarea obișnuită de *fenomen economic*. Reapare, astfel, caracterul *relațional* al acestui tip de gândire simbolică, considerat, sociologic vorbind, ca un „pact social”, chiar dacă repetitivul, bombardamentul mediatic aduce cu sine standardizarea, aplatizarea accentuată a gusturilor. Cu toate că sintagma *image publicitară* nu se bucură, deocamdată, de un tratament separat în dicționarele teoretice, ea își are locul său, sprijinindu-se pe o metodologie interdisciplinară fundamentată sociologic și în cadrul generos al *studiilor culturale*, în plină expansiune, însă riscând, tocmai de aceea, să-și pulverizeze obiectul. Apologia consumismului, a lui *hic et nunc* se face prin amestecul genurilor clasice — *deliberativ* și *epidictic* — sau prin folosirea discursurilor regramaticalizate publicitar (*referențial, mitic, ironic, substanțialist*), lăsând impresia că între comunicarea lingvistică și cea imagistică ar exista omologie structurală. Or, dubla întemeiere ontică a limbii (fonetică și semantică) se diferențiază în raport cu aceea, unică, din imaginea vizuală (pigmentul, întotdeauna material, de culoare). E adevărat însă că în toate aceste tehnici amintite discursul publicitar utilizează simbolurile selectate din imaginarul tradițional/contemporan, însă construindu-le un alt *sens*, care să corespundă pragmaticii pieței, reglată, ritmată, totuși, de cerere și

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 78. Tot aici: imaginea publicitară „nu este ceea ce creatorul de publicitate dorește să impună consumatorului, [...] ci mai degrabă la ceea ce se gândește creatorul publicitar că dă o anumită formă înclinațiilor consumatorului [subl. n.]”.



*ofertă*. O realitate publicitară aparte, aflată la frontiera marketingului politic (sloganele electorale, susținerea liderului ș.a.) și regăsibilă, multiplicată în afișe, în *grafitti* ori sub formă de imprimeuri pe tricouri a devenit o componentă culturală de masă, adesea dincolo de meridianul geografic, dar și de semnificația primară a inscripției/imaginii. Ideograme extrem-orientale, imprimate mai ales pentru plasticitatea lor, însemne religioase, embleme, structuri epigramatice oferă, într-un panopticum vizual *sui-generis*, preferințele vârstelor într-o unitate, desigur aleatorie, de timp istoric. O carieră poate singulară a făcut fotografia luată cubanezului Che Guevara, lider al revoluției castriste. Imaginea fotografică a fost reluată, transcrisă grafic în milioane de exemplare, atingând astfel everestul semnificației de simbol al spiritului revoluționar, dincolo de sensul imediat, localizat la o țară (Cuba) și la un anume segment istoric (anii șaizeci din secolul al XX-lea). Îndepărtarea temporală de evenimentul social va duce, treptat, la slăbirea investiției simbolice din imaginea-portret cu celebra beretă militară. Ea rămâne, totuși, înscrisă ideogramatic pe tricouri, lucrări de grafică ș.a. Comparativ, în afișul de propagandă electorală, compus din imagini și cuvinte, eficacitatea simbolică — explică sociologul Pierre Bourdieu — este o efemeră „putere delegată”, în sensul că ea „nu se exercită decât în măsura în care cel care o suportă îl recunoaște pe cel care o exercită ca întemeiat și o exercite... supunându-i-se, în calitate de coparticipant la întemeierea ei prin recunoașterea acordată”<sup>67</sup>, o si-

<sup>67</sup> Pierre Bourdieu, *Limba și putere politică*. Traducere de Bogdan Ghiu



tuație asemănătoare, ca mecanism, cu aceea a serviciului religios, exercitabil *numai* de către preot. Dar manifestările de marketing politic nu rămân, chiar dacă se reiau periodic și în diferite chei. Dacă o atare „putere delegată” i-a aparținut *in absentia* și lui Che Guevara, imaginea sa fotografică nu și-a pierdut total „aura” prin multiplicări grafice sau de altă natură<sup>68</sup>. Altfel spus, această reprezentare simbolică persistă, însă tot mai desprinsă de „câmpul social” care i-a dat naștere. La fel se întâmplă, pe palierul „câmpului” ficțional propriu-zis, cu eșantioanele (nu întâmplător) clasicizate în schițata gândire simbolică în cele trei faze — *mitică, religioasă și mitic-religioasă*.

Corelată cu *sociologia* prin interesul pentru explicitarea caracterului *relațional* — numitor comun și mod de existență al *reprezentării, semnificării și simbolizării* —, *estetica* actuală are, după opinia noastră, sarcina de a *circumscrie relațiile care se instituie în interiorul creației ficționale*, dar plecând de la raportul generic, mai apropiat, dintre *poiesis* (ce implică, firește, și *habitus*-ul în gramatica lui Bourdieu) și *aisthesis* (aici, în dublă și complementară accepțiune: receptarea ca *funcție* variabilă de opera realizată și invers). Aceasta, pentru

---

și Laura Albulescu, Editura Art, 2012, p. 151. Tot aici: „Puterea cuvintelor nu este altceva decât *puterea delegată* a purtătorului de cuvânt, iar cuvintele lui [...] constituie cel mult o mărturie a *garanției delegării* cu care e investit” (p. 139).

<sup>68</sup> Walter Benjamin, în *L'Œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemande par Maurice de Grandillac, Allia, Paris, 2006, analizează pierderea unicității operei de artă în condițiile reproducerii sale pe cale tehnică, sub presiunea istoriei contemporane.



că universul simbolic al artei literare, plastice și muzicale ființează ca un instrument esențial de cunoaștere și de (re)construcție a lumii noastre, alături de celelalte „forme simbolice” încercuite de tradiția neokantiană, pe linia Humboldt-Cassirer. Una dintre „structurile structurante”, ca să utilizăm sintagma aceluiași Bourdieu, este *i m a g i n e a*, la care vom referi în continuare.

## Imaginea

Dacă, într-un ipotetic război de țesut de pe vremuri, asociem urzeala din covor cu *reprezentarea*, *semnificarea* și *simbolizarea*, suveica unificatoare, prin mișcarea sa neobosită, ar fi desigur *imagea*. Intrinsecă fiecăreia dintre ipostazele concrescente, ea reclamă, în consecință, necesitatea de a radiografia simultan *c r e a t i v i t a t e a* departajată — mai mult teoretic — în triada procesuală. Astfel, *imagea*, cu derivatele sale verbale (*a imagina/re*), substantivale (*copie, icon* ș.a.), teoretice (*mimesis*) ori doctrinare (*imagism, imaginal*), are o lungă și arborescentă istorie interpretativă, din varii perspective ce, vrând-nevrând, interferează. Or, o estetică a medierilor își apropiază în chip firesc acest concept operatoriu, considerat, în tradiția europeană, drept rezultatul raporturilor dintre obiect și percepția vizuală (dar și auditivă, motrice sau olfactivă) a acestuia. Tentativele de a fixa *imagea* într-o formulă de tipul „un semnificat în postură de semnificant” (Wilfried Smekens) sunt parțiale, mai ales când avem în vedere *imagea mentală* sau *imaginară* (spre deosebire de *imagea mimetică*), ce sublimează, în plan



subiectiv, totalitatea proceselor (nu numai) senzoriale. Mai mult, nefiind condiționată neapărat de prezența obiectului real și declanșabilă de o emoție sau de un grafem, imaginea are, în general, o anumită autonomie, adică o structură relațională *p r o p r i e*, caucionată de cel puțin trei vectori care îi determină existența și funcționalitatea: *spațiul generator* — de fapt, intervalul plin de virtualități (pre)formale —, *vizualitatea*, fără să fie numai figurativă, și *cuvântul*, care o denumește și, în plus, traversând-o. „Noi — asertoriza Vilem Flusser — trebuie să învățăm să abstragem profundul din obiecte, și acest nivel astfel abstras să îl fixăm pe o suprafață; pe pereții peșterii, spre exemplu”<sup>69</sup>. Un atare efort multiplu — de *identificare* — *extragere* — *abstractizare* — *proiectare* „pe pereții peșterii, spre exemplu” — stă la temelia proceselor convergente de reprezentare, semnificare și simbolizare. Dar, mai întâi, imaginea din etapa *p i c t o g r a m e i* anticipa, dacă nu chiar genera scrierea, astfel că „a trebuit să învățăm să smulgem cu degetele reprezentarea din suprafața sa, pentru a o înșira pe fir și apoi să o cuantificăm. Atunci când am învățat această înșirare pe fir, am putut să producem o lume abstractă de texte, care să medieze între noi și lumea imaginii”<sup>70</sup>. Dar cum anume și în ce fel de etape am învățat această „înșirare pe fir”? Pictograma, hieroglifa care funcționa relativ izolat, avea deja o încărcătură simbolică, ea nu era, altfel spus, doar o copie mai mult sau mai puțin schematică a obiectului. Etapa următoare, aceea a *i d e o g r a*

<sup>69</sup> Vilem Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei*, ed. cit, p. 69-70.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 70. Tot aici: „Prin inventarea scrierii liniare se constituie *sensu stricto* istoria”.



m e i ce implica relații structurale, decide „transferul definitiv al vizibilului spre lizibil”, cercetările contemporane deducând faptul că asocierea cu sunetul limbii a început din momentul în care, fiind nevoie de un simbol pentru un cuvânt abstract și neputând închipui un grafem ilustrativ, scribul de altădată a recurs la un semn utilizat pentru omofonul său din limbajul curent. Dar imaginea însăși s-a născut din descoperirea sau chiar invenția unui semantism spațial: „mutația imaginii în scriitură confirmă, în cel mai clar, dar și mai enigmatic mod, o observație la fel de simplă: *pattern*-ul spațial, la care am referit în primul capitol, „este singurul dat formal care rămâne identic în ambele cazuri [în pictogramă și ideogramă — nota n.], ca și când însăși reducerea figurii la semn i s-ar datora lui”<sup>71</sup>. Iată de ce imaginea ca „produsul direct al gândirii ecranului [subl. a.]” ne întoarce la enunțurile și exemplificările despre *dimensiunea vidă* a spațiului sau, mai exact, despre intervalul fertil<sup>72</sup>, privit cu rezerve de eminențe ale gândirii occidentale, aflată încă în siajul diferențierii operată de către Lessing între artele spațiale și cele temporale<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la deraison graphique*, Flammarion, Paris, 1995, p. 17. Un comentariu pertinent la această lucrare, în Eliza Deac, *Poezia vizuală...*, cap. Istoria scriiturii Teză doctorală, Cluj-Napoca, 2016.

<sup>72</sup> Cf. *supra*, *Mutații generale...*, p. 5–9, cu notele aferente, și *infra*, p. 3, nota 6.

<sup>73</sup> Pentru Jacques Derrida, în *Despre gramatologie*, p. 86–87: „Arhiscrerea ca spațiu marchează  *timpul mort*  din prezența timpului viu”. Opțiune infirmată de Anne-Marie Christin, în *op. cit.*, p. 18: „Intervalul care le separă, departe de a fi  *timpul mort*  despre care vorbește Derrida, constituie dinamica lor semantică, sintaxa lor”.



Traseul *pictogramă — ideogramă — fonogramă* păstrează, cu modificări de accent, cele două modalități paralele și, până la urmă, consubstanțiale de comunicare: vizuală și verbală. Instrucțiunea *ad oculos* girează creativitatea individului, ca în *Povestea despre Sindipa filosoful*: „Și au făcut o casă noao, mare și lungă și dinlăuntrul casei o au poleit și au scris și au zugrăvit pe pereți câte învățături au vrut să-l învețe, și au pus pre coconul în casă; și în toată vremea îl învăța și-i arăta ce era zugrăvit”. Ferid stătea, așa cum ne istorisește după câteva secole Sadoveanu, „cu zugrăvelile, cu numele și cu semnele gândului, adâncindu-se și pătrunzându-se de ele”<sup>74</sup>. Între „zugrăveală” și „semnul gândului” există, de fapt, o consubstanțialitate originară. Icoana răsăriteană se adresa, inițial, celor care nu știau scrie sau citi; în revers, marile ansambluri figurative, cum este fresca, se întemeia prioritar pe textul scris. Litera e, la început, o „formă corporală” (Kandinsky) și abia după aceea semnul abstract ce intră — prin dublă articulare (fonetică și semantică) — în alcătuirea lexemului. Dar ambele ipostaze sunt tutelate de privire, de vizualitate. Există, în acest sens, „o măreție a ochiului care, nota Nichita Stănescu, transformă vederea în cuvânt și, în înțelesul cuvântului, al semnului”. *Alfa* grecesc nu mai reprezintă făptura omului, dar o amintește, o evocă pe aceasta. În postură inițială de epifenomen al imaginii, cuvântul/vorba se întoarce la ea: izolat sau în conexiune cheamă,

<sup>74</sup> *Povestea despre Sindipa filosoful și discipolul său*, în *Viața lui Bertoldo. Cărți populare*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 138 și Mihail Sadoveanu, *Soarele în baltă. Divanul persian*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, p. 119.



invocă imaginea în virtutea unei relații fixate prin uzanță imemorială. În universul ficțional, personajul literar al lui Cervantes îl inspiră, îl provoacă pe Gustave Doré și, de atunci, „Don Quijote este un stereotip care, după o sută de ani, nu capătă formă în imaginația noastră decât prin intermediul unei *aqua forte*”<sup>75</sup>. La rândul său, imaginea este denumită și descrisă prin sintagma lingvistică — un garant al asimilării de către memoria colectivă. Tocmai de aceea imaginea și, prin extrapolare, „civilizația imaginii” nu va putea să înlocuiască Galaxia Gutenberg. Într-unul din *Carnetele* lui Paul Valéry, atrage atenția enunțul, regăsibil și la Julia Kristeva, după care ștergerea comentariului despre un tablou i-ar suprima acestuia sensul și existența ca atare. Un nume precum Monalisa trimite la o anume reprezentare (portretul lui Da Vinci), dar și invers, datorită, aici, celebrității operei picturale. Este vorba de un traseu circular și dezvoltându-se, implicit, în spirală: *Imaginea verbală — Reprezentare — Imaginea verbală dezvoltată prin semnificare și simbolizare*. El ilustrează o lege cu valoare axiomatică, aceea că *Limbajul condiționează Arta, și Arta dezvoltă Limbajul*. Alunecarea imaginii spre semn (analizată de fenomenologul Cesare Brandi) și, invers, „întoarcerea” semnului lingvistic spre imagine (*id est*, re-corporalizarea acestuia) caracterizează alchimia complicată a (re)creativității infinite, într-un proces inserabil, astăzi, în spectrul general al comunicării, care este unul *audio-scripto-vizual*. În general, imaginea care se oferă privirii sau „ochiului interior” a f i r m ă în vreme ce co-

<sup>75</sup> Abraham M. Moles, *Despre ilustrație în textele literare*, în „Secolul XX”, 1967, nr. 4, p. 168.



mentariul său lingvistic o c o n f i r m ă sau construiește orizontul de așteptare pentru altă imagine. Aceasta, deși în *tehnocultura* actuală întâlnim și imaginea ce aspiră la puterea de a semnifica cu forțe proprii. Este, aici și din nou, *imaginea publicitară* ce pornește de la constatarea că omul se gândește pe sine prioritar prin imagini. Persuasivă, repetitivă, normativă, adesea tautologică, recurgând la nuclee simbolice sau la scene familiare (cât mai apropiate de doritul consumator), imaginea publicitară funcționează de obicei pe palierul duratei scurte. În mișcare la TV ori statică, chiar dacă e însoțită/explicitată de comentariul lingvistic, imaginea de această factură vizează pragul de sus al autonomiei sale. O situație aparte, dar și asemănătoare în raport cu imaginea publicitară ne-o oferă *ilustrația de text*. Natura diferită a semnelor și, mai ales, imposibilitatea situării ambelor tipuri de semne și în același timp în prim-planul mentalului receptor explică de ce nu există o doctrină privind ilustrarea unei opere literare de către artistul plastic. Între ilustrația ce transmite un mesaj semantic, imediat inteligibil (ca în manualul școlar), și spirala simplă desenată de Brâncuși pe coperta *Capodoperei necunoscute* a lui Balzac, imaginarul plastic operează pe o claviatură infinită. După principiul că „ilustrația e factorul inițial, [că] gândirea vizuală precede gândirea literară”, aceasta, „ilustrația nu merge de la text la imagine, ea merge de la imagine la text, scriitorul este anexat de către artistul plastic, scriitorul creează spațiul semantic într-o serie de imagini omogene”<sup>76</sup>. Dar nu e numai atât. Limba — s-a spus — este unicul sistem semiotic

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 167.



care are puterea de a interpreta alte sisteme semnificate, dar și de a se interpreta pe sine însăși. Or, imaginea, respectiv semnul iconic nu reprezintă, de fapt, realul, fiind mai mult și poate restrictiv „un simulacru între lume și limbaj”<sup>77</sup>, constatarea Iuliei Kristeva amendând astfel afirmația, citată mai sus, a lui Flusser despre textul care mediază între noi și lumea imaginii. Pentru a relua un exemplu, *Autoportretul* lui Dürer din 1500 rămâne o structură închisă din momentul când a fost definitivat, dar tabloul e traversat, într-adevăr, de comentariul lingvistic prin care există și astăzi. Asta, pentru că, în general, specificitatea imaginii rezidă nu doar în calitate de rezultat al raportului dintre obiect și percepția acestuia (*image mimetică*), ci pentru motivul că o cu totul altfel de relație se regăsește în alcătuirea sa lăuntrică de *image mentală*. De aceea, la întrebarea „ce este în fond imaginea?”, opțiunile, diferite ca perspectivă de abordare, încercuiesc, până la urmă, iarăși, statutul unui *î n t r e*, intrinsec mobilității imaginii ce, asociată mai sus cu suveica din războiul de țesut, poate fi — concomitent ori succesiv — *reprezentare* și *simbolizare*, prin canalul (*re*)semnificării. Doar schițate, următoarele trei circumscrieri din a doua jumătate a veacului al XX-lea credem că pot sugera genul proxim și diferențele specifice în definirea conceptului de imagine.

Astfel, într-un studiu de epistemologie contemporană, elaborat între 1949 și 1953 și publicat postum, *Expe-*

---

<sup>77</sup> Cf. Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Seuil, Paris, 1981. Ceva mai conciliant este Jean-Jacques Wunenberger: „sfera imaginilor dă naștere unui dublu care se interpune între om și lume. E ceea ce numim *imaginar* sau *imagerie*” (*Viața imaginilor*. Traducere de Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, p. 22).



*rimentul și spiritul matematic*<sup>78</sup>, Lucian Blaga descria succint așa-numitele *concepte-imagini* aparținând „planului transempiric”. Pentru poet și filosof deopotrivă, „aceste concepte-imagini sunt alcătuite de obicei după chipul unor imagini ce aparțin empiriei, adică regiunii simțurilor, dar ele sunt întrebuințate întru lămurirea unor aspecte mai adânci ale fenomenelor empirice”; concepute și ele teoretic, dar „ajustate printr-o seamă de trucuri ingenioase, oferă șansa în vederea accesului la transempirie”<sup>79</sup>. *Conceptul-imagine* face parte din noile cupluri metodologice cu matematica, unificând *conceptele-tipare* din știința antică (aristotelică) cu *conceptele-relații* din știința modernă, *galileo-newtoniană*. Pornind de la diferențul dintre Goethe și Newton privitor la teoria culorilor, Blaga constată că „ambele teorii operează cu concepte-imagini” și, în acest context exemplificativ, oferă mai multe mostre din istoria științei<sup>80</sup>, certificând reperul de

<sup>78</sup> Lucian Blaga, *Experimentul și spiritul matematic*, Editura Științifică, București, 1969. Cf. și comentariile noastre despre această lucrare, în *Orientări critice*, ed. cit., 1972, p. 41-46. Preocuparea lui Blaga pentru „analiza culturală a cunoașterii pozitive” începuse cu teza de doctorat (*Cultură și cunoștință*, 1922) și a continuat în *Știință și creație* (1942).

<sup>79</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 102. Cf. și comentariile noastre, din perspectiva filosofiei științelor exacte, în *Lucian Blaga — dimensiuni răsăritene*, Editura Paralela 45, 2002, ediția a doua, 2004, cap. *Conceptul-imagine*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 104-105: „Huygens, când reduce toate fenomenele luminii la conceptul-imagine al «undelor de eter», teoretizează cu elemente conceptual-imaginare pe un plan transempiric mai profund al existenței. Descartes, când încearcă să explice mișcarea planetelor în jurul soarelui cu ajutorul unor «vârtejuri cosmice de eter», teoretizează printr-un concept-imagine. Dalton, când explică legea raporturilor proporționale în procesele de combinare a elementelor chimice prin teoria «atomilor», recurge la un concept-imagine. La fel procedează fizicienii actuali, care, pentru a lămuri diverse fenomene, se servesc de cutare sau cutare «model atomic», ima-



fundal enunțat de către Kant, anume faptul că orice concept ce nu are conținut intuitiv e gol, iar orice intuiție căreia nu i se aplică un concept e oarbă. Aprecierea formulată de Călina Mare în prefața, altfel grevată de epoca în care lucrarea a fost imprimată, este citabilă: „E demnă de luat în seamă pledoaria lui Lucian Blaga pentru intuitivitate [...], mai ales ca infiltrare în țesătura teoretică sub forma conceptelor-imagini, pentru a reda ceva din natura imediată, transempirică a fenomenelor”<sup>81</sup>. *Conceptul-imagie* devine, astfel, și expresia inedită, aplicabilă la universul ficțional, a compenetrabilității dintre *concretețe* și *abstracțiune*, dintre materialitate și spiritualitate, dar și, mai larg, dintre *natura naturans* și *natura naturata*<sup>82</sup>, ce particularizează „cosmoidul” Blaga. Reamintim că *gândirea mitică*, piatra unghiulară a universului său liric și dramatic, definită în eseul *Daimonion* (1926–1930) este și un concept-imagie: „în gândirea mitică mitul nu se realizează până la personificare, iar gândirea nu se înalță până la abstracțiunea pură”. Tot aici, în *Daimonion*, eseistul prefigurează deja discuția despre categoria *concept-imagie*, numind-o deocamdată „*imagie-sinteză*” care, în știință, e „un sprijin psihologic al gândirii, ilustrarea concretă a unei articulații matematice și a unei structuri funcționale, pe care le găsim în dosul fenomenelor”<sup>83</sup> sau, ca să folosim sin-

---

ginat când în sens «corpuscular», când în sens ondulatoriu sau imaginat, după nevoie, atât corpuscular, cât și ondulatoriu”.

<sup>81</sup> Călina Mare, *Prefață* la Lucian Blaga, *op.cit.*, p. 17.

<sup>82</sup> Un asemenea concept-imagie este, în opinia noastră, *mitul semiantropomorf* la care am referit deja (*infra*, nota 63).

<sup>83</sup> Lucian Blaga, *Opere*, vol. VII. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, p. 342 și 287. Sintagma *concept-imagie* apare și în



tagma din *Experimentul și spiritul matematic*, în „planul transempiric”, după cum *metafora* — esențială în limbajul expresiv — poate fi expresia sa estetică. În concepția filosofului, dar și a scriitorului Blaga, *conceptul-imagie* amintește de „procesul analogic inițial”, constitutiv gândirii simbolice. Ipostaziat, în limbajul filosofic, de Marele Anonim sau de *Antinomia transfigurată*, prezent în mioritic și sofianic — „ajustate” și acestea după modelul simbolurilor spațiale în grafia lui Spengler sau Bulgakov —, un *concept-imagie* totalizator este amintitul *cosmoid*, un veritabil echivalent al integralității și specificității unui complex sistem metafizic și literar.

În timp ce Lucian Blaga trăia claustrat în propria lui țară, în aceeași perioadă imediat postbelică, marcată de falimentul raționalismului clasic, apoi de existențialismul anilor '50 și urmat de structuralism în deceniul al șaselea, o parte însemnată din intelectualitatea occidentală se regroupează. „Noua Critică” sau „Noua Filosofie” vor fi reprezentate de nume ilustre: gruparea selectă din cercul „Eranos” (cu Georges Dumézil, Mircea Eliade, Gilbert Durand ș.a.) ori studiile imprimate în „Cahiers Internationaux de Symbolisme” au readus în discuție, printre altele, statutul *imaginii*, nu numai artistice. Astfel, sub tutela lui Gaston Bachelard și apoi a lui Leroi-Gourhan, autorul *Structurilor antropologice ale ima-*

---

*Eonul dogmatic*, dar cu înțelesul calchiat după „conceptul concret” în accepțiune hegeliană: „lumea spirituală a primitivului nu diferă de a noastră printr-o logică aparte, ci prin *concepte-imagini* care ne sunt din capul locului străine”, întrucât ele devin echivalentul celui de-al treilea termen ce caracterizează antinomia dialectică” (*Opere*, vol. VIII, p.257), cu sensul de „antinomie transfigurată”, ce se învecinează, de fapt cu „terțiul inclus” în lecțiunea lui Ștefan Lupașcu.



ginarului (1969), Gilbert Durand, a elaborat, la început, o cercetare bilanțieră despre ceea ce europeanul a înțeles prin imagine, pornind de la Platon și trecând prin toate ciclurile culturale; un bilanț cu intenția, mărturisită, de altfel, de a schița ontologia conceptului<sup>84</sup>. Numai că saltul, declicul, noutatea re-circumscrierii ontologice și, evident, conceptuale i se datorează germanistului, arabistului și islamologului Henry Corbin, într-o lucrare revelatoare, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi* (1958), cu concluzii re-confirmate strălucit ulterior<sup>85</sup>. Explorând tradiția arabă și aviceniană, *imaginalul* primește, tot prin Corbin, substanță europeană și încărcătură categorială. În veacul al XII-lea, iranianul Sohrawardî, restaurând înțelepciunea vechii Persii, fixase tripla ierarhie a universului alcătuit din Luminile Pure, în cadrul căreia schițează „schema universurilor”, articulată după un plan cvadruplu: 1. Universul Inteligențelor pure și al Inteligențelor-arhetipuri; 2. Universul Luminilor determinând Spiritele celeste și Spiritele omenești; 3. Universul dublelor tenebre, alcătuite din Sferele celeste și din Elementele sublunare; 4 „Există *mundus imaginalis*: este lumea intermediară între lumea

---

<sup>84</sup> Cele două studii, respectiv *Imaginația simbolică* (1964) și *Imaginarul* (1994) – grupate într-un singur volum: *Aventurile imaginii*. Traducere de Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboceă, Editura Nemira, București, 1999 – fructifică în bună măsură acest bilanț.

<sup>85</sup> Henry Corbin, *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, în „Cahiers Internationaux de Symbolisme”, 1964, nr. 6, p. 3–26, sau *Terre celeste et corps de résurrection. De l'Iran mazdéen a l'Iran Shi'ite*, Buchet-Chastel, Paris, 1961, de fapt mai mult o prefată urmată de studiul monumental *En Islam iranien: aspects spirituels et philosophiques* (vol. I–IV, Gallimard, Paris, 1971–1972).



inteligibilă a ființelor alcătuite din Lumina pură și lumea sensibilă, iar organul care le percepe, la propriu, este *Imaginația activă*<sup>86</sup>. Altfel spus, nefiind „nici lumea empirică a sensului și nici lumea abstractă a intelectului”, *mundus imaginalis* are o dublă funcțiune de mediere, ce facilitează, garantează articularea sensibilului cu inteligibilul și invers. Aici, „imaginația activă funcționează intermediar: ea face să urce sensibilul și face să coboare inteligibilul pur, dar întâlnirea se face totdeauna la nivelul lui *caro spiritualis*”<sup>87</sup>. Față de imaginarul mimetic, oferind doar dublete, succedanee ale percepției *imaginalul*, împrumutat astăzi și de alte discipline<sup>88</sup>, se dovedește fertil, însă accesibil numai vizionarilor<sup>89</sup> și nu este întâm-

<sup>86</sup> Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, vol. I. *Des origines jusqu'à la mort d'Averroes* (1198), Gallimard, Paris, 1964, p. 296, și în continuare: „Nu este vorba de lumea ideilor platoniciene, ci de lumea Formelor și a imaginilor «în suspensie» [...]. Este o lume în care se regăsește întreaga bogăție și varietate a lumii sensibile, dar într-o stare subtilă, o lume de forme și de Imagini subsistente, autonome” (trad. n.).

<sup>87</sup> Henry Corbin, *Terre celeste...*, ed. cit. p. 8-10 și în continuare: „Imaginația activă, la fel ca și aburul, exercită o dublă operație: aburul este, pe de o parte, o energie care, sub formă de căldură aplicată asupra apei, face să treacă părți din aceasta într-o stare subtilă (ceea ce putem compara cu *imaginalul*) și anulează astfel densitatea apei ; pe de altă parte, în esența sa, aburul nu este decât apă în stare subtilă, ceea ce face ca aburul să fie compus din părți de apă și de foc [...]” (trad. Christian Crăciun).

<sup>88</sup> Cf. A. Sauvageot, în *Figures de la publicite. Figures du monde*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987, își numește demersul drept *sociologie imaginală*.

<sup>89</sup> Pe grila *imaginalului* restituit de către Henry Corbin, o pertinentă interpretare semnează Christian Crăciun, în *Ucronia eminesciană. Eseu despre timp și imagine în Memento Mori*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2015. Referindu-se la capitolul lui Corbin *Pour une charte de l'imaginal* din *Terre celeste...*, Ch. C. menționează că „această chartă este de tipul *nici-nici* (*nici «aici», nici «dincolo» — ucronie*), dar, prin inter-mediere, este și una de tip «și-și»” (p. 21).



plător faptul că Henry Corbin face legătura cu ritualurile misticii antice, dar și cu practicile alchimiștilor, prin rememorarea sintagmei lui Paracelsus, *Imaginatio Vera* (Adevărata Imaginație). Imaginalul se manifestă prin și este în aceeași măsură *Imaginația creatoare*, adică „nodul, un *nexus* prin care, în ființa umană, se reînnoadă toate dualitățile într-un singur destin, acela al dualității” (în fr.: *dualitude*)<sup>90</sup>. Interesantă este comprimarea semantică, făcută de Corbin și preluată nu numai de către Gilbert Durand, a sintagmei *Imagination créatrice* într-un singur cuvânt: *Imaginatrice*, sugerând, în gramatică franceză, *imaginalul*, căruia Sohrawardî i-a fondat ontologia de intermundiu. Or, această inovație lexicală s-ar putea traduce în limba română printr-o amplificare semantică, respectiv *imaginatricial* (de la *matrice* / (sau) *plăsmuire*) — o distorsiune, recunoaștem, probabil nepermisă, dar care ilustrează mai plastic și mai profund acel „nexus” (Gilbert Durand) matricial și fondator, așa cum același Corbin a demonstrat, comentând într-un articol din revista cercului „Eranos” („Eranos-Jahrbuch”, XXXVI, 1967) *Surata* 28/88, că „acela care se cunoaște pe sine însuși își cunoaște propriul Dumnezeu”. Altfel spus, *imaginalul* echivalat cu *mundus imaginalis* „este mai întâi o construcție a Sinelui [...], nu este instrument psihologic, ci temelie ontologică, o lume mai reală pentru om decât aceea a instrumentelor perceptive sau demonstrative; este, într-adevăr, *Terre Celeste* și în același timp *Corps de Résurrection*”<sup>91</sup>. *Imaginația creatoare*

<sup>90</sup> Gilbert Durand, *La reconquete de L'Imaginal*, în Henry Corbin. Cahier dirigé par Christian Jambert, Editions de L'Herne, Paris, 1981, p. 269.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 270.



permite spiritului contemplativ accesul la un *mundus imaginalis* intermediar în „toate povestirile vizionare orientale și în cele preislamice, ale zoroastrismului, dar mai ales în cele sufite (sunit) și šiite, unde se spiritualizează trupurile și se întrupează spiritele”<sup>92</sup>.

În civilizația contemporană, occidentalocentrică și puternic laicizată, se recunoaște, totuși, faptul că „imaginalul este locul de manifestare suprasensibilă a lumii Ideilor [...], chiar dacă nu mai suntem dispuși să aderăm la o astfel de interpretare metafizică”<sup>93</sup>. Frecvent citată, circumscrierea contemporană a imaginii într-un context mai larg decât acela al ficționalității este legată iarăși de (re)problematizarea *mimesisului*. Însă reflexe din ontologia imaginalului sunt lizibile, facilitate tocmai de recunoașterea generală a structurii interstițiale a conceptului. Așadar, și pentru Wunenburger „imaginea constituie o categorie mixtă și deconcertantă, care se situează la jumătatea drumului între concret și abstract, între real și ideal, între sensibil și ineligibil”; plasată „între datul pur al diversului sensibil și reprezentarea sa ideală”, imaginea rămâne „o reprezentare medie și mediatoare, care colaborează atât la cunoașterea realului, cât și la dizolvarea sa în ireal”. Dacă, aici, găsim o asemănare cu *imaginalul* în interpretarea lui Corbin (desigur, fără inserția religiosului), aportul adus de *Filosofia imaginii* rezidă, înainte de toate, în sublinierea paradoxului acesteia: „Devenind imagine, o formă este che-

<sup>92</sup> Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, ed. cit., p. 173.

<sup>93</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, ed. cit., p. 45, pentru care *m i t u l* rămâne, totuși, o „lume imaginală”, căruia tradițiile spirituale studiate de Corbin i-au atribuit „funcția epifanică a unui adevăr”.



mată să existe pentru a doua oară, deopotrivă *Aceeasi* și *Alta*, deoarece ea trebuie să-și fie asemănătoare, dar și să fie suficient de distinctă de modelul său, pentru a putea să apară ca imagine, și nu ca ființă originală. Ca atare, imaginea este întotdeauna inseparabilă de o înțelegere în termeni de *filiație*" [subl. n.]<sup>94</sup>. În consecință, când imaginea se diferențiază excesiv de original, se preface într-o realitate *per se*, iar când se pliază, iarăși excesiv, pe modelul său, riscă să fie confundată cu acesta. Construită pe două principii contradictorii, susținând, adică, „deopotrivă, *Aceeasi* și *Alta*”, imaginea poate avea chiar un statut duplicitar, fiind și reproducere a originalului, și deviere de la acesta. De aici, bifurcarea imaginii în două tipuri, respectiv cele mimetice, care se lasă imediat înțelese („cunoașterea este imanentă”), și altele, care înglobează un sens transcendent, intrând în sfera simbolului. Numai că primul tip nu este pur mimetic (în icoană, de pildă, „asemănarea nu rezidă atât în imaginea obiectivă, cât în privirea care vede”<sup>95</sup>), după cum imaginea, să-i spunem simbolică, cunoaște două interpretări contradictorii, observate cu pertinentă de către Lorenz Dittmann: „Lupta în jurul întrebării dacă pâinea și vinul *sunt* sau numai *semnifică*, în clipa distribuirii, trupul și sângele lui Hristos [...], indică o criză în care se ridică una împotriva alteia două concepții diferite asupra esenței s i m b o l u l u i: cea a asocierii magice, care pune semnul egalității între *imagine* și *sens*, și cea a disjunției logice, în care ele devin

<sup>94</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*. Traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 9 și 129.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 154.



termeni ai unei comparații". Mai exact — și observația este capitală! —, între aceste două extreme „există o treaptă intermediară; ea apare acolo unde nu există o credință propriu-zisă în însuflețirea magică a imaginii, dar se păstrează față de ea un atașament strâns. Aici se află la mijloc acea fază critică, unde *s i m b o l u l* este înțeles ca *semn* și totuși, ca *image*, rămâne ceva viu, unde surescitarea sufletească, ținută în tensiune între acești doi poli, nici nu ajunge să fie atât de concentrată prin forța asociativă a metaforei, încât să se descarce în acțiune, nici nu ajunge să se disloce atât de mult prin ordinea disociativă, încât să se refugieze în concepte. Tocmai aici își are locul *imagea* (în sensul de *iluzie* artistică)”<sup>96</sup>. Identitate între *image* și *sens* (ca la Schelling) sau inadecvare între *Idee* și *aparență* (precum în estetica lui Hegel), acest filosofem major din gândirea occidentală, al cărui paradox este descris până la nivelul capilarelor de Dittmann, cunoaște o comprehensiune și mai adâncită la Wunenburger. Imaginea, „deopotrivă Aceeași și Alta”, se înscrie pe curba asimptotică la ontologiile negative ale veacului trecut, prelungite din Romanticism și reiterate în lirică (Mallarmé), dramaturgie (Artaud), eseistică (Valéry) sau propriu-zis estetică (Adorno): „Imaginea ca fenomen este deopotrivă o avansare a Ființei și ocultarea ei. Această dublă mișcare, de prezență-absență, se găsește în centrul multor abordări contemporane, proprii atât poeziei, cât și picturii”. Este ceea ce numeam, în paginile anterioare, *dimensiunea vidă*, respectiv intervalul fertil tocmai prin negativi-

<sup>96</sup> Lorenz Dittmann, *op. cit.*, p. 137-138.



tatea sa primară, de „ecran” obscur al datului spațio-temporal. Aici, și „în mod paradoxal, ruptura cu Ființa favorizează o artă de producere de imagini pentru a compensa pierderea prezenței ontologice”<sup>97</sup>. Caracterul compensativ în exces să conducă, în acest context, la fetișizarea imaginii, așa cum se întâmplă în industria publicitară sau, dimpotrivă, la înlocuirea „iluziei artistice” cu obiectul propriu-zis (*ready made*), așa cum procedase o parte din avangardism? Întrebări asemănătoare s-au multiplicat în ultimele decenii. Este și motivul pentru care ne vom opri la „disputa” ori, mai bine zis, la paralelismul dintre *obiectul natural* și *artefact* în circumscrierea, tot mai anevoioasă, a *operei de artă*. Deocamdată, este de remarcat că mișcarea dublă (prezența/absența Ființei) din imaginea „aceeași și alta” ne trimite la un *imaginal sui-generis*, lipsit de entuziasm, produs de o (post)modernitate parcă tot mai sceptică în creativitatea, prioritar spirituală, a individului. Pe de altă parte, cele trei ipostaze ale conceptului se inserează într-un posibil gen proxim dincolo, firește, de diferențele specifice:

a) Interpretările selectate din arealul modern și postmodern, respectiv *conceptul-imagine* (L. Blaga)/*imaginalul* (H. Corbin)/ „*Aceeași și Alta*” (Jean-Jacques Wunenburger), scot în prim plan *structura relațională internă* a imaginii ca produs al unui interval matricial, la care se adaugă *relațiile externe* dintre obiect și percepția vizuală, auditivă ș.a.

---

<sup>97</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia...*, ed. cit., p. 238 și 235.



b) Imaginea este paradoxală prin raportul elastic dintre *autonomia* sa relativă și starea *exponențială*, vizibilă mai ales în spațiul simbolic și cu care se poate identifica.

c) Primatul, în general, al *vizualității* (ce provoacă sau este convocată) face să nu existe decât la modul teoretic o departajare netă între  *imaginea mimetică* și  *imaginea mentală*.

d) *Verbalul* și *vizualul* au fost și rămân consubstanțiale: imaginea trăiește prin comentariul lingvistic, iar acesta se (re)găsește în imagine, certificând-o.

e) Prelungirile vizualului sub formă statică (*fotografia*) sau dinamică (*pelicula cinematografică*) reclamă, analitic vorbind, racordarea lor la *pattern*-urile spațio-temporale, obturând, în revers, relația pulsatilă dintre părțile alcătuitoare ale imaginii, cu efectul fixării lor în staza temporală a *poiesis*-ului. De aici, datarea, „îmbătrânirea” rapidă a fotografiei și deopotrivă a filmului, din unghiul *aisthetis*-ului.

f) Sintagme geopolitice („ *imaginea Balcanilor*”), socioculturale („ *lumea balzaciană*”), tipologice („ *chipul politicianului*”) ș.a. sunt particularizări și adiacențe ale vizualului, utilizate în vorbirea curentă cu intenționalitate doar expresivă.

g) Specificitatea  *imaginii* (literare, plastice și muzicale), ca o  *condiție sine qua non* a  *operei de artă*, nu înlătură, ci nuanțează temelia sincretică a numeroaselor forme de reprezentare artistică. Un argument peremptoriu în acest sens va fi consultarea, într-o apariție autohtonă recentă, a „ *unei poetici fenomenologice a imaginii*”, cu referire expresă „ *la funcția pe care aceasta o are în constituirea semnificabilului original*” sau



în manifestarea „unui fenomen infra-textual” (Dorin Ștefănescu, *Poetica imaginii: o fenomenologie a inaparentului*, Editura Paideia, București, 2015).

### Obiect artistic/Obiect estetic

*Imaginea* este parte integrantă din *obiect*, și invers: acesta, fie că îl numim *estetic* (adică natural, dar investit cu calități expresive) sau *artistic* (creat ca și valoare non-utilitară imediată), există prin semnificațiile multiple atribuite *poietic/aesthetic*. În condițiile recuzării esteticii tradiționale — sistematică și, cum s-a spus, esențialistă —, nevoia unei circumscrieri ontologice a obiectului estetic/artistic din perspectiva existenței sau nonexistenței unor proprietăți intrinseci a făcut să curgă multă cerneală exegetică, mai cu seamă în a doua jumătate a veacului al XX-lea. O tentativă, puțin cunoscută, poate fi consemnată la meridianul românesc sub semnătura lui Mircea Florian, filosof cu erudiție impresionantă și spirit analitic derivat din criticismul kantian. Astfel, în *Cunoaștere și existență* (1939), dar mai cu seamă în *Metafizică și artă* (1945), pleda pentru așa-numitul *realism ontologic*, încadrând „obiectul de cunoaștere” în trei categorii: obiectul *r e a l*, material; obiectul *n e r e a l*, aparținând exclusiv imaginației și iluziei; obiectul *n e u t r u*, în care ar intra, în primul rând, *relațiile* constitutive, într-o măsură redusă, și celorlalte categorii. O atare relație este *obiectul estetic*. Enunțul cu tăietură aforistică „Arta nu e o esență, ci o relație” — selectat, de altfel, ca exergă la prezentul volum — este detaliat în felul următor: „obiectul estetic ia ființă în raportul dintre un real



corporal (sensibil) și unul sufletesc (conștiința celui ce simte plăcerea contemplației), însă el însuși, structural, e o confluență dintre *ireal* și *real*, cu dominarea caracteristică a celui dintâi”. Văzută în acest mod, sinteza relațională conduce la concluzia că obiectul estetic „nu se situează în suflet, el este un *dat* ce se impune eului contemplativ” și este un specific „obiect de cunoaștere” — temei de integrare a esteticii în sistemul de gândire al filosofului. În interpretarea lui Mircea Florian, *obiectul estetic* nu se aproximează/definește prin raportarea la o „rațiune suficientă”, deosebindu-se de celălalt gen de relație, prioritar aici, care e *obiectul filosofic* — rezultatul, fructul unei logici (inductive sau deductive). Cele două funcții fundamentale ale naturii umane, respectiv *esteticul*, omologat cu *arta* (funcție înfăptuitoare, creatoare), și *filosoficul* (funcție de cunoaștere prin excelență), coabitează în meditația lui Florian, care s-a aplecat asupra artei, totuși, ca filosof. Oricum, discutarea antinomiilor clasicizate (estetic subiectiv/estetic obiectiv; estetic natural/estetic artistic ș.a.), dar mai ales observația pertinentă și premonitoare referitoare la „șovăiala esteticului între *frumos* [o noțiune de esență — nota n.] și *artă* [o noțiune de relație — nota n.], care a ajuns să obțină prioritate”, toate acestea rotunjesc profilul unui gânditor interesat de problema, devenită homerică, a obiectului estetic<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> *Metafizică și artă* (1945; ediția a doua, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1992), din care am extras citatele de față și am schițat comentariul aferent intitulat *Mircea Florian: arta ca relație* în volumul nostru, *Studii de estetică românească*, ediția a doua cit., p. 57–64. Tot o contribuție autohtonă îi aparține, mai recent, lui Victor Ernest Mașek, în *Mărturia artei* (Editura



Pe de altă parte, înainte cu câteva decenii de interpretarea din *Metafizică și artă*, gestul dadaist, de-a dreptul sfidător prin plasarea, de către Duchamp, a urinoarului/„fântânii” în sala de expoziție, a constituit un vârf de lance pentru „Noul Val”, dinamitard, însă amplu comentat și, în consecință, legitimat ulterior de filosofia analitică a esteticii anglo-saxone, introdusă în „turnanta culturală”<sup>99</sup> din meditația occidentală, alături de estetica receptării (H. R. Jauss) și estetica comunicării (J. Habermas). Rumoarea anti-esențialiştilor Nelson Goodman, Arthur Danto, George Dickie ș.a. a primit alcătuire sistemică, dar aceasta la mult timp după 1917 — anul expunerii celebrului *ready-made*. Grupul compact format pe platforma pragmatismului lingvistic și compartimentat în numeroase variabile<sup>100</sup> pune sub semnul îndoielii, mai corect, respinge *in corpore* validitatea esteticii tradiționale<sup>101</sup>, obsedată, se știe, de întrebarea cla-

---

Academiei R.S.R., București, 1972), pentru care „orice obiect care nu prezintă cel puțin o minimă structură expresivă, care nu este rezultat al unei intenționalități artistice, care nu posedă o expresie individuală și nici valențe cognitive nu poate fi omologat ca fenomen artistic, oricâte asemănări exterioare, colaterale cu arta ar avea”.

<sup>99</sup> Cf. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, Paris, 1997, p. 397-429, care schițează și „turnanta politică” anterioară, reprezentată de Georg Lukács, Heidegger, Walter Benjamin și T. W. Adorno (p. 333-397).

<sup>100</sup> O panoramă restitativă de neocolit a fost publicată în două volume-album semnate de Liviu Malița, *Paradoxuri ale esteticii*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2009 și *Extremele artei*, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2010.

<sup>101</sup> Liviu Malița, *Paradoxuri ale artei*, ed. cit., p. 9: „Nu este obligatoriu, au contraargumentat ei, ca *esența* să fie definită în cheie (neo)platonice, iar „universalitățile” identificate cu niște tipare inteligibile, nici ca orice definiție a artei să fie formulată în termeni aristotelici de condiții individual necesare și colectiv suficiente. Dimpotrivă, „esența” artei trebuie concepută nu



sică („Ce este arta?”), acum înlocuită cu alta, nu mai puțin dificilă, formulată de către Nelson Goodman, anume „Când vorbim despre artă?”. Pentru autorul studiului de referință imprimat în 1977, arta există atunci când un *l u c r u* dobândește funcție simbolică, cu alte cuvinte el nu este *în sine* o operă de artă, dar poate deveni astfel în funcție de *contextul* care, el și nu altcineva, *decide* cu argumentul — reiterat din perspectiva pragmatismului semantic — că limba nu doar *arată*, dar ea *crează* lumea artei<sup>102</sup>. Mai mult, având drept fundal cunoscuta sintagmă a lui Wittgenstein („atmosferă de familie”), Arthur Danto pledează pentru „transfigurarea banalului”: indiscernabilul, exemplificat cu popularele cutii de supă Brillo, desenate și așezate lângă cele reale de către Warhol, se transfigurează prin jocul limbajului și al comunicării, caucionate de un cadru instituțional<sup>103</sup>. La „lumea artei” (*artworld*) a lui Goodman și Danto, în *Artă și Estetică: o analiză instituțională* (1974), George Dickie, adaugă „vasta instituție socială în care operele de artă iau loc”<sup>104</sup>, promovând în acest chip *teoria instituțională* ce acoperă un ansamblu compozit, flexibil de persoane cu profesii diferite care populează spațiul artistic (librării, muzee, curatori ș.a.). Deplasând accentul de pe îndelung căutatele proprietăți in-

---

manent, prin revenire la o presupusă esență imuabilă și trans-istorică, ci istoric, prin proprietăți extrinseci, relaționale”.

<sup>102</sup> Cf. Nelson Goodman, *Quand y a-t-il de l'art?*, în volumul colectiv *Philosophie analytique et esthétique*. Traduit par Danielle Lories, Klincksieck, Paris, 2004, p. 199-211.

<sup>103</sup> Cf. Arthur Danto, *Le monde de l'art*, în *Philosophie analytique...*, ed. cit., p. 183-189.

<sup>104</sup> Citat preluat din Liviu Malița, *Paradoxurile...*, p. 42.



*trinseci* ale operei de artă pe proprietățile *extrinseci*, Dickie amplifică importanța *teoriilor relaționiste* care — în filosofia analitică — ocupă o poziție mediană între *esențialism* și numeroasele variante ale *anti-esențialismului*: ele susțin „fie teza că există, totuși, proprietăți necesare ale artei, dar nu și suficiente, fie că există și proprietăți suficiente, dar de un tip special (și anume nu ontologic obiective, ci intersubiective, bazate pe convenții socio-culturale). Nu e obligatoriu ca proprietățile artistice să fie manifeste (perceptibile). Ele sunt, deopotrivă, extrinseci, contextuale, relaționale. Statutul artistic al unui item este ontologic dependent de anumite contexte, practici și instituții socio-culturale existente la un moment dat, într-o anumită epocă, dar care se schimbă permanent”<sup>105</sup>. Privind lucrurile *à vol d’oiseau*, relaționismul acesta ar putea fi considerat ca un *esențialism moderat* și, în aceeași măsură, drept parte integrantă dintr-o *estetică a medierii*, chiar dacă expresia „ontologicul dependent de anumite contexte” nu conduce la înțelegerea totuși convingătoare a obiectului artistic, mai ales atunci când îl defalcăm în *literar*, *plastic* sau *muzical* — obiecte cu nuclee tari și, cum s-a mai spus, cu margini imprecise. Oricum, aplombul esteticii relaționale care se ocupă de artă aproape exclusiv ca fenomen social<sup>106</sup> tinde să golească de substanță nu numai valorile contemporane, dar poate re-aduce în discuție, cel puțin la modul interogativ, statutul tipologiilor, al pro-

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>106</sup> Cf. Nicolas Bourriaud, *Estetică relațională. Postproducție. Cultura ca scenariu: cum reprogramează arta lumea contemporană*. Traducere de Cristian Nae, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007.



totipurilor ș.a., fixate multiseclar în stiluri culturale și în paradigme epistemice. În plus, anti-esențialismul extrem, dar și hipertrofierea relațională ajung să disipeze, să de-materializeze obiectul, probatoriu fiind radicalismul *artei conceptuale* care, s-a observat cu pertinentță, „subminează cele două caracteristici ale artei: producerea de obiecte de privit, dar și însuși actul privirii, al contemplării”<sup>107</sup>, și asta prin atitudinea triplă — anti-reprezentatională, anti-artistică și, de fapt, anti-artă. Revenind acum la nodul gordian — (in)existența *proprietăților intrinseci* ale obiectului artistic —, concluzia că „proprietatea relațională de a reprezenta altceva decât pe sine este o proprietate intrinsecă a operei”<sup>108</sup> merită fără îndoială ilustrată, dar și reluată, prin corelarea cu câteva concepte ce își păstrează funcția operatorie prioritar în procesul de receptare a operei.

Într-o primă instanță, cea ilustrativă, trebuie reamintit adevărul că fenomenologia — prin polonezul Roman Ingarden — încercuise în mod convingător structura și, implicit, ontologia obiectului, pe fondul unei ontologii generale. Începând cu teza doctorală, *Das literarische Kunstwerk* (1928), esteticianul deplasase deja accentul de la analiza husserliană consacrată actelor constitutive ale conștiinței pe *structura* obiectului artistic. A schițat și a definitivat apoi cele patru straturi din o p e r a l i t e r a ă, preluate mai târziu de metodologia structuralistă în cheie franceză: funcțiile fonetice ale limbajului, inclu-

<sup>107</sup>Cf. Paul Wood, *Conceptual Art*, London, Tate Gallery, 2002, p.121 și amplul comentariu în Liviu Malița în *Extremele artei*, ed. cit., p.147-172.

<sup>108</sup> Liviu Malița, *Paradoxuri...*, ed. cit., p.315



zându-se aici sunetul, intonația, ritmicitatea; semnificația cuvântului, sensul frazei și al fragmentului împreună cu „corelatele lor intenționale”; obiectele reprezentate, adică „tot despre ceea ce este vorba într-o operă”; „vizele imaginare vizuale sau auditive”, prin care ni se înfățișează lumea ficțională în actul *aesthetic*. La fel, o p e r a p l a s t i c ă, respectiv „pictura” alcătuită dintr-un singur strat — pigmentul material de culoare, pânza/cartonul, grunzul și rama —, formând preludiul tabloului care „este în mod hotărâtor determinat de pictură, în care își are fundamentarea ontică principală”. Tabloul propriu-zis este compus din „stratul imaginii reconstruite” și din „stratul obiectelor reprezentate”. Comparativ vorbind, ambele tipuri de creații au fundamentare ontică, adică o bază fizică de existență în stratul *fonetic* (adică în patul germinativ tratat în paginile anterioare în dubletul *vocalitate/oralitate*) și în „pictură”; fiecare dintre ele este „obiect pur intențional”, fiind, de la începutul plăsmuirii, un *artefact*; absența dublei articulări lingvistice — fonetică și semantică — explică existența, în spațiul plastic, a numeroaselor „zone de indeterminare” (și datorită supralicitării unui singur organ: ochiul), în comparație cu literatura<sup>109</sup>. Spre exemplificare, în această gramatică *sui-generis*, *Pieta*, capodopera lui Michelangelo, continuă să fie parte integrantă din „carnea” marmurei de Carrara, dar sculptura — cu proprietăți fizice și perceptive — este

---

<sup>109</sup> Cf. Roman Ingarden, *Studii de estetică*. Traducere de Olga Zaicik, Editura Univers, București, 1978, citate extrase din subcapitolul *Opera literară și concretizările ei* (p. 80-98), *Raportul dintre tablou și pictură* (p. 181-194), *Tabloul și opera literară* (p. 206-214).



în același timp o entitate emergentă creată de artistul fasonat de mediul renascentist și care, tot de omul modern, era gata să fie distrusă; romanele și poemele rămân înscrise și ele în paradigmele lingvistice naționale, dar, iarăși, sunt emergente *poietic* și *aesthetic*, precum albina din mitologia greacă (*melissa*), sechestrată în, și totuși evadând din recipientul plin cu miere aurie. Dacă Roman Ingarden constata co-prezența straturilor, o parte dintre reprezentări actuali ai filosofiei analitice adaugă punctul pe *i* la ontologia paradoxală a obiectului artistic. Paradoxală, pentru că, forțând puțin terminologia, nucleul tare, baza ontică (*hardul*), și ipostaza creată prin emergență culturală (*softul*) se scurtcircuitează. Așadar, „operele de artă nu pot exista fără să fie încarnate în obiecte fizice. Este, în realitate, o altă manieră de a spune că operele artistice sunt entități emergente din punct de vedere cultural: ele manifestă proprietăți pe care obiectele fizice nu le dețin [...]. În general vorbind, aceste proprietăți pot fi considerate funcționale sau intenționale și, de asemenea, pot include desenul, expresivitatea, reprezentarea, semnificarea, stilul și alte lucruri de acest gen”<sup>110</sup>. Astfel, „o descriere estetică a lumii ne spune, de fapt, *cum este lumea*, și asta pentru cei care sunt capabili de reacții adecvate. Dar este vorba de o descriere (posibil) adevărată a lumii. Anumite aspecte ale

---

<sup>110</sup> Joseph Margolis, *La spécificité ontologique des œuvres d'art*, în *Philosophie analytique...*, ed. cit, p. 218. La fel de tranșant este și în finalul studiului centrat pe raportul dintre *emblemă* și *tip* în structura obiectului artistic: „operele de artă sunt, prin urmare, entități emergente din punct de vedere cultural, sunt, mai exact, emblemele-unui-tip care există încarnate în obiectele fizice”.



acesteia nu apar decât persoanelor capabile de anumite reacții, posedând adică anumite dispoziții” [subl. a.]<sup>111</sup>. Se certifică aici, încă o dată, afirmația, citată anterior, a lui Gadamer despre arta ca „un adaos de ființă”<sup>112</sup>. Și aceasta, deoarece, spre deosebire de corpurile fizice, arta, „ce particulier peut (et doit) exemplariser un autre particulier et il peut (et doit) être incarné dans un autre particulier”<sup>113</sup>. Parafrazând termenul, rarism și în franceză (*exemplariser*), opera de artă are capacitatea de a prolifera în, de a individualiza până la excelență artistică o altă operă și de a-i servi acesteia drept bază într-o relație generică și istorică dintre tip (Melancholia, gravura lui Dürer) și embleme — prelucrări, inspirații ulterioare din acestea, indiferent de tehnica folosită. Pe scurt, obiectul artistic poate produce, prin *poiesis*, un alt obiect artistic, o carte se naște din altă carte, e adevărat, uneori la limita dintre pastişă și (re)creativitate, dar îndreptățind astfel apariția istoriilor artelor și a literaturilor naționale/universale. Or, Fântâna lui Duchamp sau mustățile aplicate pe portretul Monalisei — afișate, totuși, ca anti-artă sau non-artă — nu s-au putut înscrie în acest *legatum* generalizat al artei, chiar dacă și în aceste exemple găsim „proprietățile vizibile ale artei”, respectiv același „amestec inextricabil de fizic, funcțional și intențional”<sup>114</sup>. Dar nu toate artefactele

<sup>111</sup> Roger Pouivet, *La réalité des propriétés esthétiques*, în *Le réalisme esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 139, cu observații reluate din idem, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, J. Chambon, Nîmes, 2000.

<sup>112</sup> Cf. *supra*, nota 19.

<sup>113</sup> Joseph Margolis, *art. cit.*, p. 216.

<sup>114</sup> Roger Pouivet, *op.cit.*, p. 138.



de tipul *ready-made* stârnesc opoziție sau contestare. Spațiile muzeale sunt pline de obiecte, unele luate de-a dreptul din natură (cum sunt nodurile lemnoase lăcuite, însă găsite pe malul râului) sau de alcătuirii compozite din metal, lemn, ceramică, hârtie ș.a., amintind de colajele suprarealiste, de tehnica *frotajului* (Max Ernst), de *rayograma* lui Man Ray ș.a. În cataloagele de prezentare, fără să fie neapărat postmoderne, criticii sau curatorii se feresc, în general, să emită aprecieri de valoare ori să aproximeze măcar argumentele prin care presupusa operă va semnifica ceva pe palierul duratei medii sau lungi. Cam la fel se întâmplă cu critica de întâmpinare în cadrul literaturii, atunci când ea mai există în presa culturală și nu este înlocuită cu eseismul ce nu solicită infirmarea/afirmarea fermă. De asemenea, deconectează ebuliția stilistică și tematică, simptomatică pentru tendința de prezentificare postmodernă ce lasă la o parte selecția. Prin ce mecanism perceptiv, de pildă, o valoare altădată utilitară — fierul de călcat din fontă și cu cărbuni de la bunica — s-a transformat în *altceva*, din momentul în care îl vedem în vitrina unui bistrâu sau într-o sală de expoziție? Față de agresivitatea inițială a *Fântânii* lui Duchamp, aici patina de vechime a obiectului poate deștepta, pentru cei mai în vârstă, amintirea nostalgică a copilăriei. Dar este aceasta suficientă pentru a-l considera un *obiect estetic* sau pe cale de a deveni astfel? Admițând o distincție tipologică, aceea că „obiectele naturale „posedă” proprietăți estetice, dar nu și sco-



pul inerent de a le poseda, ca în cazul operelor de artă"<sup>115</sup>, este evident că fierul de călcat de la bunica nu este, totuși, un obiect natural, nu este obiect estetic și cu atât mai puțin un obiect artistic. Probabil că, aflat în vitrina bistroului, va trebui să rămână acolo mult timp până când se va șterge din memorie funcționalitatea lui primară, pentru ca o altă contextualizare psihică și socio-istorică să încerce să-l situeze pe portativul estetic. Or, „situarea”, mai exact, investitura estetică implică — în a doua instanță, după cea ilustrativă (Roman Ingarden) — apelul, recursul la problema *valorii* și, implicit, a *valorizării* sau „atribuirii de valoare”. Extrag, mai întâi, din memoria culturală, câteva trăsături definitorii pentru acest concept operatoriu, însă folosit adesea la modul distorsionat, dacă nu chiar ocolit, în general, în discursurile teoretice, cu excepția celor de coloratură sociologică.. Valoarea a fost și rămâne concretizarea i d e a l u l u i — un model mental, abstract și, în același timp, imaginea esențializată a unei anumite perioade și colectivități istorice. De aici se desprind trei observații: idealul, determinat socioistoric, e considerat criteriul valorii; adesea, idealul se confundă cu valoarea, deoarece primește sens axiologic; idealul poate fi chiar varianta inițială a valorii în procesul său de constituire ca atare. Așadar, valoarea nu are statut universal, dar nici nu trebuie să reprezinte o relație aleatorie, convențională, între *subiectul* și *obiectul* estetic; idealul estetic devine valoare doar în momentul concretizării sale în su-

---

<sup>115</sup> Liviu Malița, *Paradoxuri...*, op. cit., p. 351.



net, culoare sau text; valoarea cuprinde raportul, echilibrul mai mult sau mai puțin stabil între *emoțional* și *rațional*; se fundamentează pe alternanța/prezența simultană și fertilă a unor principii opuse, cum ar fi *melo-*  
*dia* și *armonia* (în muzică), *structura* și *decorativul* (în ar-  
 hitectură), *desenul* și *culoarea* (în pictură), *diegeza* și *meta-*  
*fora* (în literatură) ș.a.; funcția gnoseologică se realizează  
 prin intermediul și în finalitatea e s t e t i c ă a valorii;  
 valoarea estetică se caracterizează, de obicei, prin unici-  
 tatea dată de specificitatea creației și de personalitatea  
 artistului; valoarea estetică nu este autonomă, ci *hetero-*  
*nomă*, lucru demonstrat de Vianu sau Adorno; încorpo-  
 rată în operă, mai mult sau mai puțin vizibilă, valoarea  
 este sublimarea unui fapt antropologic. Iată motivul  
 pentru care, preluând ultima caracteristică, „valoarea  
 nu este produsul evaluării (aprecierii), pentru că eva-  
 luarea nu este baza ontică a valorii”<sup>116</sup>, mai exact, eva-  
 luarea este concretizarea, scoaterea în prim-planul re-  
 ceptării a valorii care are un statut de imanență în opera  
 artistică. Este și motivul punerii între ghilimele a sintag-  
 mei *atribuire de valoare*, la care subscrie de obicei eseis-  
 tica. Există, desigur, și valori decorative, dar și ele sunt  
 estetice atunci când traduc în limbaj plastic o *forma*  
*mentis* individuală sau colectivă: arabescul, spre exem-  
 plu, este răspunsul compensativ al omului din deșert la

---

<sup>116</sup> Roman Ingarden, *Valoarea estetică și valoarea artistică*, în idem, *Studii de estetică*, ed. cit, p. 225. Tot aici: „Valoarea nu depinde de evaluare, ci de calitățile estetic valoroase încorporate în obiect” (p. 224). Esteticianul numește valoarea conținută în operă *valoare estetică*, iar determinarea, concretizarea acesteia de către receptor *valoare artistică*.



așa-numitul *horror vacui* („teamă de spațiu”); la fel, semnificațiile broderiilor multicolore de pe costumul nostru popular, după cum creștăturile geometrificate de pe toiagul ciobanului trimit la calendarul sempitern al transhumanțelor de altădată. Valoarea conținută în operă solicită, așadar, o receptare adecvată sau, cum se exprima Roger Pouivet, măcar „o stare dispozițională” pliată pe obiectul estetic, fapt ce nu exclude adevărul că receptarea, este mereu asimptotică la opera, re-devenită la intervale de timp, „contemporanul nostru”. *Individ* din perspectiva creatorului și *specie* din unghiul receptorului obiectul estetic (opera literară, plastică sau muzicală) confirmă relativitatea valorii prin dubla sa fundamentare: în calitățile sale intrinseci („*exemplariser*”), dar și în actele de cunoaștere ale subiectului perceptiv. Vetustețea exemplului nostru inocent (fierul de călcat tradițional) va fi percepută, să spunem valoric, de amintitele teorii relaționiste. Este dificil, în schimb, dacă nu imposibil, de circumscris „adaosul de ființă” (Gadamer) în lucrările inserate într-un curent contestatar ce traversează ultimele două secole sub egida unui termen — *transgresiuni* — intrat în limba engleză în secolul al XVI-lea, trimițând atunci la înțelesuri biblice negative, și apoi la încălcarea oricăror reguli sau principii. „Arta transgresivă este arta în care excepția subversivă constituie regula.”<sup>117</sup> De la *Cristos mort și îngerii* de Manet (1864), la *Cristos în urină*, tabloul lui Andres Serrano (1987), trecând prin Magritte, cu *Trădarea imagi-*

<sup>117</sup> Anthony Julius, *Transgresiuni — ofensele artei*, Editura Vellant, București, 2008, p. 11.



nilor (1929), unde imaginea pipei este acompaniată, în tablou, de enunțul „aceasta nu este o pipă”, ci reprezentarea ei, sau urmărind, terifiați, cum însuși regizorul Luis Buñuel distruge simbolic ochiul spectatorului, mânuind briciul care crestează globul ocular din secvențele de început ale filmului *Câinele andaluz* (1929) și până la Salman Rushdi, cu *Versetele satanice* (1988) — toate aceste exemple, multe semnate de artiști clasicizați în cadrul avangardismului european (Miro, Dali, Klimt ș.a.) configurează o „estetică a non-perceptivității”, „trans-artisticul” și, după Hegel, a doua „moarte a artei”, ca apoteoză<sup>118</sup>. Într-o încercare de tipologizare a transgresiunilor, Anthony Julius deosebește, în epoca modernă, „trei versiuni de artă transgresivă: o artă care încalcă propriile reguli ale artei; o artă de încălcare a tabuurilor; o artă rezistentă politic. Altfel spus, o artă care repudiază practicile artistice încetățenite, o artă care violează anumite credințe și sentimente ale publicului său; o artă care sfidează regulile statului”<sup>119</sup>. Hiper-realismul, „corpul luat ca atare”, cu măruntaiele și dejecțiile sale, avangardismele acompaniate de prefixul *neo* (neo-expressionism ș.a.), poetica degradării spirituale, dar și, în revers, *arta conceptuală* „ce se proclamă a fi o artă a minții mai mult decât una a simțurilor”<sup>120</sup>, cu manifestări mai mult virtuale în plastică și literatură, alcătuiesc o panoramă deconcertantă prin folosirea unui termen totuși generic

<sup>118</sup> Cf. Liviu Malița, *Extremele artei*, ed. cit., cap. A doua moarte a artei p. 321-347.

<sup>119</sup> Anthony Julius, *op. cit.*, p. 102.

<sup>120</sup> Liviu Malița, *op. cit.*, p. 147 ș.a.



(artă) și din care absentează ceilalți doi termeni — *idealul* și *valoarea*. Transgresivitatea polimorfă, sprijinită ideologic de Georges Bataille (un „filosof excremental”, cum îl eticheta André Breton) interesează, tehnic vorbind, prin caracterul său experimental, dar și prin atitudinea generală, exasperată, de *memento* tragic în timpul și după traversarea celor două conflagrații mondiale. Dictonul antropologului Marcel Mauss: „Tabuurile există pentru a putea fi încălcate, dar nu și distruse”, așa cum — probabil sub influența lui Bataille — și pentru Julia Kristeva „chestiunea eticii apare oriunde un cod (moravuri, contract social) trebuie distrus pentru a lăsa loc liberului joc al negativității, nevoii, dorinței, plăcerii și voluptății, înainte de a fi recompus, deși temporar și în deplină cunoștință a ceea ce implică acest lucru”<sup>121</sup>. Violenta orientărilor transgresive a provocat, în bună măsură, repudierea artei și, implicit, a esteticii de către un segment important al eticii moderne. *Adevărul care rănește* ar putea fi considerat titlul generic pentru Francis Picabia, cu *Ochiul cocodilic* (1921), unde se iau în răspăr semnăturile colecționarilor și ale comercianților de artă, *Monument lui de Sade* (1933), schițat de Man Ray, sau *Băieți de măcelărie* (1985), cu capete de animale, tabloul lui Jane Alexander. În era comunicării fără limite cu „instantaneitatea totală a lucrurilor” și „supra-expunerea la transparența lumii” individul „nu mai poate produce limitele propriei sale ființe, nu se mai poate produce ca oglindă. El devine pur ecran, pură su-

<sup>121</sup> Julia Kristeva, *Dorință în limbaj* (New York, 1980), apud Anthony Julius, *op. cit.*, p. 21.



prafată de absorbție și de resorbție a rețelelor de influență”<sup>122</sup>. Or, în acest context, dacă nu se elimină, totuși, reprezentarea, după teza „extincției” formulată de Baudrillard și de Yves Michaud, ea se modifică, totuși, mutându-se accentul de pe focalizare pe fragmentare excesivă, în cinematografie și în plastica propriu-zisă. Față de imagismul suprarealist, utilizarea „privirii cărăbușului”, alcătuită din mii de fațete (prezentă la Marcel Proust), în detaliile hipertrofiate și situate în prim-plan, creează un efect nefiresc, adesea halucinatoriu. În consecință, semnificarea devine în bună măsură tautologică și pe această „pură suprafață de absorbție” simbolizarea se efasează, aproape că dispare în imaginea confundabilă cu un clișeu fotografic. Dar reprezentarea în arta transgresivă nu este singura problemă ce provoacă, în revanșă, meditația estetică. Dimensiunea auctorială, individuală sau multiplă, importanța figurativului multiform sau regramaticalizarea vidului de influență extrem-orientală complică și mai mult descrierea conceptelor operatorii schițate, integrabile într-un tabel mendelevian *sui-generis*, iar *obiectul estetic/artistic*, la care se raportează, deține aici o poziție coagulantă în temeiul structurii și al funcționalității acestuia și pe care estetica generală este datorare să-l circumscrie în continuare folosind achizițiile de până acum:

a. Ontologia paradoxală a *obiectului estetic/artistic* rezidă în dubla sa fundamentare (stabilă/materială și

---

<sup>122</sup> Jean Baudrillard, *L'autre par lui même*, Galilée, Paris, 1987. Cf. și comentariile lui Liviu Malița în *Extremele...*, ed. cit, p. 197-101.



fluctuantă/*receptivă*). Determinarea secundă face posibilă sintagma folosită de Mircea Florian (*obiect de cunoaștere*).

b. Structura *obiectului* este înrudită cu aceea a *imaginii* coalescente, dar și cu procesele de *reprezentare/semnificare/simbolizare*, fiind una *r e l a ț i o n a l ă*.

c. Defalcările *obiectului* — *literar, plastic și muzical* — reclamă specificarea și-a altor *proprietăți intrinseci*, în afară de aceea generală (*exemplariser*), respectiv posibilitatea emergenței creațiilor inspirate de opera-tip, concretizabilă în *s e r i a* de produse ficționale.

d. Există un acord tacit, însă relativ (am exemplificat cu Roman Ingarden), privitor la departajarea *obiectului estetic* (obiectul natural, dar învestit cu attribute artistice) de *obiectul artistic* sau artefactul propriu-zis.

e. Diversificarea opțiunilor artistice pe fondul dezvoltării industriilor culturale impune re-discutarea statutului *obiectului* prin conjugarea perspectivelor de *sociologie* și *etică* cu medierea *esteticii*.

### Creativitatea artistică

Verbul *a crea* semnifică procesul — nefixat încă într-un algoritm — prin care se plăsmuiește o compoziție muzicală, un artefact plastic sau unul literar. Un derivat care îl asimilează de fapt — *creativitatea* — implică *noutatea* și *excelența*, chiar dacă „legătura dintre acestea n-a



fost stabilită convingător și rareori explicitată”<sup>123</sup>. Conceptualizările se află, deocamdată, în curs, deși termenul este frecvent în limbajul teologic, legat de transcendență<sup>124</sup>, împreună cu implicațiile metafizice și juridice. În plus, recurența sa în limbile europene (*creativity* — *créativité* — *creativită* ș.a.) îndreptățește, fără-ndoială, tentativele de apropiere și definire instrumentală<sup>125</sup>. Până în prezent, există doar încercări, întrucât creativitatea nu poate fi înțeleasă cu adevărat decât *in actu*, de vreme ce subînțelegem prin aceasta capacitatea de a imagina și de a produce efectiv opera de artă, pe un fundal ideatic și metodologic mai larg, din perspectivă raționalistă ori daimonică (Platon), ca manifestare a Ideii absolute (Hegel), din unghiul revelației pure (abatele Bremond) sau din acela al „dicteului automat” (Breton) ș.a. Cumulând dinamica facerii (*poiesis*-ul) cu finalitatea în obiectul propriu-zis (artefactul artistic), creativitatea înglobează nu numai subiectul *actant de facto*, dar și — în epoca modernă — funcția re-creatoare a receptorului (*aisthesis*). Triunghiul *autor — operă — receptor* înlocuiește viziunea teleologică a romantismului, ce stipula unicitatea creației și, desigur, a creatorului. În lecția de deschidere la College de France (1937), Paul Valéry, împrumutând termeni din economie, specifica faptul că „nu trebuie să considerăm operele decât în a c-

<sup>123</sup> Harold Osborne, *Le concept de créativité en art*, în volumul colectiv *Philosophie analytique...*, ed. cit., p. 272.

<sup>124</sup> Un termen înrudit — *creaționism* — desemnează doctrina care afirmă că lumea a fost creată, definitiv și complet, de către Divinitate sau că aceasta s-a metamorfozat în timp sub coordonarea aceluiași Creator.

<sup>125</sup> Gianni Carchia semnează o istorie a termenului și sensului de *creativitate* în *Dizionario di Estetica*, Laterza, Roma, 2002, p. 68-70.



t u l fie de *producere*, fie de *consum*", în conformitate cu teza că „opera spiritului nu există decât î n a c t [subl. n.]”<sup>126</sup>. Or, într-o atare ecuație generală, amplu tratată de teoria literară contemporană, de exemplu<sup>127</sup>, noutatea absolută nu mai există, dată fiind și descoperirea, la toate nivelele, a *intertextualității*. Pe acest traseu, repede adoptat, există scurtcircuitări, dar și necunoscute. Balletul, pentru a exemplifica, nu ființează cu adevărat decât în timpul reprezentării scenice, deși este funcție de partitura muzicală fixată odinioară. Aici, *poiesis*-ul se confundă, de fiecare dată, cu spectacolul scenic. De asemenea, cuantificările în depistarea actului creator deductibil din traducere rămâne un deziderat; la fel, în arta dirijorală a unui concert simfonic. În sfârșit, (re)cunoașterea agentului creator este uneori dificil precizat. La întrebările de genul „c i n e a creat forma oratoriului sau a sonatei?” e imposibil de răspuns cu exactitate.

Pe de altă parte, centrul de greutate din interiorul creativității se dovedește fluctuant, pendulând între două extreme: dacă, pentru Kant, creatorul de vârf (geniul) este „natura care dă reguli artei”, în optica amintitului Valéry — și nu numai — e vorba de „forma de activitate intelectuală ce zămislește opera de artă”. Pe fondul acestei bipolarități, relația, altfel complementară și echilibrată de teoriile fenomenologice, dintre *producător* și *consumatorul* de artă cunoaște și dezechilibre,

<sup>126</sup> Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*. Ediție îngrijită de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Univers, București, 1989, p. 615 și 610.

<sup>127</sup>Cf. studiul nostru *Estetici ale receptării literare*, în *Studii de estetică...*, ed. cit., p. 182-192, unde am schițat teorii ale lecturii din perspectivă mitologică, fenomenologică, semiologică și generativă.



uneori majore, favorizându-se un pol sau altul. O parte din avangardismul clasicizat astăzi și, mai ales, orientările neo-avangardiste supralicitează actul de producere, față de obiectul produs, acesta mai mult sau mai puțin artistic. Unul dintre reflexele acestei asimetrii dintre creație și receptare este conceptul de creativitate propus de Beardsley prin așa-numita *teorie propulsivă* sau teoria inspirației germinative, ce gestionează, până la final, producerea obiectului, și *teoria finalistă*, axată pe „viziunea fluidă” a artistului despre obiectul care va exista în formă finală<sup>128</sup>. Propunerile, de fapt, nu se exclud<sup>129</sup>; în plus, ambele teorii reiterează, oarecum, „ideea creatoare” și suprapune chiar *poiesis*-ul *propriu-zis*, al artei-care-se face, cu cel *mental*, în sensul că „procesul de creație în artă este (ar fi) în sine complet și fără producerea, în mod necesar, a unei opere de artă”<sup>130</sup>. Dincolo de exagerări, o achiziție importantă datorată hipertrofierii poeziei poietic rezidă, totuși, în premoniția și apoi conștientizarea unui factor esențial, ce condiționează, prin legea hazardului obiectiv, creativitatea artistică. Încă în eseul *Contre Saint-Beuve*, Marcel Proust descoperea cele două euri auctoriale — unul de suprafață și altul mitic sau de profunzime (cel cu adevărat creator), nuanțându-se, astfel, actul de „instaurare a operei”. Impresia, scriitorului — reiterată adesea — că nu scrie, ci este scris,

<sup>128</sup> Cf. M. C. Beardsley, *On The Creation of Art*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXXVII; 1965, p. 27-32.

<sup>129</sup> Cf. H. Khatchadourian, *The Creative Process in Art*, în „British Journal of Aesthetics”, XVII, 1977.

<sup>130</sup> Harold Osborne, *art. cit.*, în *Philosophie analytique...*, ed. cit., p. 274, parafrazându-l pe Colingwood.



așa cum mărturisea în pagina de jurnal Stendhal sau, la meridian românesc, Liviu Rebreanu, de asemenea, senzația pictorului că linia „o ia singură la plimbare” (Kandinsky) sunt premonițiile eului de profunzime, cu funcție creativă și, implicit, ordonatoare. Așadar, „mâna artistului este o mână instrumentalizată; incontrollabilă în ingenuitatea ei primordială și deci extrem de sensibilă la solicitările *hazardului* —, ea devine, pe măsură ce acționează, tot mai controlabilă: instrument nu numai sensibil, dar și sensibilizat, construit întru scopul către care se îndreaptă [subl. n.]”<sup>131</sup>. Clasicizata „idee creatoare” se transformă în „impersonalizare creatoare”, legitimând, parțial, teoriile *propulsivă/finalistă*.

La polul celălalt, aisthetic, fenomenologia, împrumutând de la H. G. Gadamer sintagma „orizont de așteptare”, pledează pentru lectura ca „retrospecție anticipată”. Școala de la Konstanz elaborează o teorie articulată privind receptarea literară. Pentru Jauss, dar și în viziunea lui Iser, producerea sensului „implică posibilitatea de a ne defini pe noi înșine [...]”. Acestea sunt modalitățile prin care literatura care se citește (nu cea reprezentabilă) ne dă posibilitatea să definim nedefinitul”<sup>132</sup>. Din acest unghi, „zonele de indeterminare” din text (dialogurile nespuse, punctele de suspensie, hiatusurile frastice ș. a.) sau cele vizate de Roman Ingarden în spațiul plastic sunt alveole *sui-generis* ce reclamă umplerea, completarea și, *mutatis mutandis*, interpretarea ce decide ori descoperă trăsăturile esențial comunicative

<sup>131</sup> Cf. Irina Mavrodin, *Mâna care scrie*, ed. cit, p. 54.

<sup>132</sup> Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere, note și prefață de Romanița Constantinescu, Editura Paralela 45, 2006, p. 251.



ale literaturii. O prelungire, de astă dată excesivă, în siajul fenomenologiei aparține curentului *Reader-Response Criticism* care, prin Stanley Fish, de pildă, mută accentul de pe semnificația auctorială pe aceea edificată exclusiv de către cititor. Mai precis, cititorul construiește textul în actul lecturii, iar opera devine rezultatul acesteia. Prin urmare, ceea ce s-a numit „comunitate interpretativă” determină sensul, mai degrabă decât proprietățile intrinseci ale textului care se dizolvă în lectură<sup>133</sup>. Însă receptarea va fi de-a dreptul gonflată, hipertrofiată când „lumea artei” va deveni „vasta instituție socială în care operele iau loc”<sup>134</sup>. Artefactul artistic, în această optică, este doar „un candidat la apreciere” de grup, colectivă ori instituțională. Situaționismul, opiniile contra-esențialiste, relaționismul cu variantele sale complică tabloul filosofiei analitice a esteticii în cheie anglo-saxonă și, ceea ce este mai important, parafează — prin legitimare teoretică — divorțul dintre autor și operă. „Cel puțin odată cu inventarea *readymade*-ului, relația circulară dintre autor și operă s-a rupt: dacă până atunci opera era un produs al imaginației, talentului și muncii artistului și, prin valoarea ei, îl legitima pe autor, acum opera există în sine, independent de autorul ei, care nu mai coincide cu producătorul”<sup>135</sup>.

În acest context traversat de orientări divergente, era firească întoarcerea, consultativă măcar, spre contribu-

<sup>133</sup> Cf. I. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, forth edition, Penguin Books, 1998, p. 726-728.

<sup>134</sup> George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, p. 29.

<sup>135</sup> Liviu Malița, *Paradoxuri...*, ed. cit., p. 56, nota 2.



țiile teoretice redevabile, parțial, veacului al XIX-lea, și asta cu atât mai mult cu cât creativitatea privilegia, prin tradiție, *poiesis*-ul. Se citează, astfel, Th. Ribot cu *L'Essai sur l'imagination créatrice* (1900), care folosea termenul de *inspirație*, dar legându-l de activitățile inconștientului și nu de sursa divină, exterioară artistului, precum în teleologia de coloratură romantică (a se observa aici distanța care separă *imaginația creatoare* în sens tradițional de accepțiunea ulterioară a lui Henry Corbin: *imaginatrice*)<sup>136</sup>. Ribot încercuise procesul de creație în trei faze succesive. Mai întâi, o perioadă acumulativă, variabilă în timp, un fel de creuzet interior unde se aglutinează elemente selectate în mod conștient, cu impulsurile emoționale. Pe acest fond germinativ se vor schița primele configurații imagistice, numite, generic, „ideea creatoare”, sinonimă aici cu *inspirația*. A treia fază rezidă în concretizarea finală în operă, prin intermediul regulilor de construcție specifice genului, speciei ș.a. Menținându-se în arealul psihologiei, dar extrăgându-și, de aici, teoria Formei, estetica modernă elaborează *teoria unității organice*, în sensul că „opera de artă este o unitate organică, respectiv configurația unei Forme, caracterizabilă prin proprietăți estetice emergente; ca atare, ea este creatoare, în același timp, în ambele sensuri — obiectiv și subiectiv”<sup>137</sup>. Harold Osborne rezumă în acest chip teoria lui W. Kohler, dar poate că argumentul mai convingător îl găsim deja în biomorfismul

<sup>136</sup> Harold Osborne, *op. cit.*, p. 273: „Ideea creatoare funcționează ca un stimul pentru activitatea productivă ce, în fiecare etapă, remodelează și corijează până la realizarea finală”.

<sup>137</sup> Harold Osborne, *op. cit.*, p. 276.



estetic al lui Eugeniu Speranția, în „Papillon” de Schumann (1934), și apoi în *Contemplație și creație estetică*, publicată postum abia în 1997<sup>138</sup>. Demonstrarea existenței „fondului unitar și viu al unui conținut mental” argumentează opoziția lui Speranția față de cunoscuta teorie a lui Lessing, privitoare la divorțul artelor, întemeiată pe o eronată înțelegere a conceptului de percepție: „*Erst betrachten wir die Teile*” (mai întâi contemplăm părțile). În prima lucrare, cu un subtitlu semnificativ (*Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului. Replica la Laokoon de Lessing*), Speranția susține — pe baza psihologiei structuraliste a Gestaltismului — „unitatea sintetică a apercepțiunii”, prefigurată de Kant, cu specificarea că „raporturile între părți nu se stabilesc, cum credea Lessing, după trecerea în revistă a tuturor datelor analitice, ci ele se presupun formal preexistente [...]. În ciuda credinței curente, unitatea totului nu se formează după colecționarea părților, ci preexistă și constituie punctul de plecare”<sup>139</sup> în actul de creație și apoi, mediat de operă, în procesul de receptare. De altfel, un enunț cu tăietură aforistică, precum „creația spirituală nu-și obține deplina realitate decât circulând de la minte la minte”<sup>140</sup> subînțelege, pentru reprezentantul „concepției vitaliste a frumosului”, funcția de re-

<sup>138</sup> Am tratat concepția estetică din cele două volume în *Studii de estetică...*, ed. cit, p. 39-49 (cap. *Biomorfism estetic: Eugeniu Speranția*).

<sup>139</sup> Pentru Lionello Venturi, de pildă, Lessing „a comis eroarea de a ridica la rangul de lege artistică o distincție logică și care nu-și găsea locul firesc decât în psihologia empirică (*Istoria criticii de artă*, Editura Univers, București, 1970, p. 182).

<sup>140</sup> Eugeniu Speranția, *Cartea despre carte sau Eflorescența spirituală*. Ediție îngrijită de Octavian Chețan, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 118.



gentă a unității organice în dinamica neconținută a creativității generale.

În ultimele decenii, performanțele *creativității tehnologice* pun sub semnul întrebării achizițiile *creativității artistice*, obligată să reflecte o epocă în bună măsură alexandrină, în care cultura, altădată prioritar creatoare, devine din ce în ce mai mult comentatoare. Știința care a ajuns să creeze, iar arta să aibă premoniția descoperirilor intră, ambele, în siajul *interdisciplinarității* care nu semnifică o simplă interferență a disciplinelor, ci împrumutul reciproc al unui nex metodologic, funcțional în disciplina de adopțiune — un obiectiv prioritar de cercetare pentru o estetică a medierilor, solicitată să clarifice, de exemplu, mecanismele de *adaptare/apropriere*, care implică „o schimbare de mediu (din poezie în film), de gen (o piesă în roman) sau de cadru și context [...]”. Ca procedeu creator, actul adaptării implică mereu atât re-interpretarea, cât, mai apoi, re-crearea”, iar din perspectiva receptării adaptarea este o formă de intertextualitate”<sup>141</sup>. Amintită anterior, tragedia *Othello* este un motor creativ pentru opera muzicală a lui Verdi, prin intermediul *libretului* ce, prin condensare, eliminări de scene, limbaj mai mult tranzitiv ș.a., rămâne, totuși, un exemplu de „infidelitate textuală” față de creația lui Shakespeare<sup>142</sup>. Schimbând acum dimensiunea temporală, cât de creativă a devenit o bună parte din literatura (cultura) postmodernă? Altfel, conținutul creativității

<sup>141</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, Routledge, New York, 2006, p. 8.

<sup>142</sup> Cf. Carroll Rachel, *Adaptation in Contemporary Culture. Textual infidelities*, Continuum, London, 2009, p. 1.



artistice, „gramatica” acesteia rămâne în esență aceeași, chiar dacă aseasonată cu achizițiile metodologice și de viziune ulterioare:

a) Osatura *creativității artistice* este alcătuită din *reprezentare, semnificare, simbolizare, imagine* și, implicit, din *opera finalizată*.

b) Creativitatea referă, în primul rând, la artefact (*obiectul artistic*), dar nu poate recuza, în epoca interdisciplinarității, ofertele tehnologiei actuale (*imago-carta, universul lumii virtuale ș.a.*).

c) Creativitatea *științifică* și cea *artistică* sunt, mai vizibil ca în trecut, complementare și adesea interșanjabile (de pildă, formula lui Euler cuprinde, abreviate în simboluri, elementele constitutive creativității).

d) Creativitatea se structurează, cu accente diferite, pe relația vie (*id est*, instabilă) dintre *autor* și *receptor*.

e) Creativitatea utilizează un „alfabet” cu sensuri modificate (*imaginație creatoare, idee creatoare, impersonalizare creatoare imagine/imaginal ș.a.*) sau cu accente diferite (*creativitate rațională/inconștientă*) ș.a.

f) Caracterizabilă prin emergența repetată în raport cu obiectul artistic etalon (produs al creativității *primare*), creativitatea poate fi *secundă, terță* ș.a., instituind astfel *s e r i a* de opere, caucionată de canoanele *hard* (spațio-temporale) și *soft* (culturale).



### III. APORIE ȘI MEDIERE (ÎN) ESTETICĂ



De la întrebarea, neliniștitoare, a lui Kant — cum să conciliezi conceptul cu intuiția? —, s-au scurs mai bine de două secole, iar răspunsurile sunt departe de a fi convingătoare sau măcar mulțumitoare. Estetica generală cu sistemul său categorial s-a sprijinit în mod paradoxal — și o face în continuare — pe aporii principale și secundare de la Baumgarten (1750) până astăzi. Numeroase, derivând adeseori unele din altele, acestea fertilizează, dar și amenință alcătuirea sistemică a disciplinei din varii perspective (eminamente filosofice, dar și, ulterior, psihologice, sociologice ș.a.). Din prima categorie, încercuim doar așa-numitul „păcat originar” al esteticii, existent la Kant, în paragraful des citat cu care debutează *Critica facultății de judecare estetică*, secțiunea întâi (*Analitica facultății de judecare estetică*) din *Critica facultății de judecare* (1790), după ce, în perioada precritică, publicase *Observații asupra sentimentului frumosului și sublimului* (1764): „Pentru a stabili dacă ceva este sau nu este frumos, raportăm reprezentarea nu prin intelect la obiect, în vederea cunoașterii, ci prin imaginație (asociată poate cu intelectul) la subiect și la sentimentul său de plăcere sau neplăcere. Judecata de gust nu este, deci, o judecată de cunoaștere, așadar logică, ci una estetică, al cărei factor determinant *nu poate fi decât subiectiv* [subl. a.]. Orice raportare a reprezentărilor, chiar aceea a senzațiilor, poate fi obiectivă (și atunci ea semnifică realul unei reprezentări empirice), cu



excepția raportării la sentimentul de plăcere, care nu desemnează nimic în obiect; în această raportare, subiectul se simte pe el însuși, și anume modul în care este afectat de reprezentare”<sup>1</sup>. Dacă departajăm paragraful în secvențe pe două rânduri, judecata de gust este estetică deoarece: a. este dezinteresată; b. este ceea ce place independent de concept; c. are — teleologic vorbind — o formă a finalității obiectului, fără reprezentarea unui scop; d. este necesară și ca produs al gândirii. Iată, pereche, cele patru „momente” ale frumosului kantian: a. obiectul gustului este frumosul apreciat în mod dezinteresat și, paradoxal totuși, în funcție de satisfacție/nesatisfacție, astfel că judecata are drept rezultat plăcerea; b. frumosul este ceea ce place, universal, fără concept, fiind reclamat în acest mod universalul în numele gustului; c. teleologic vorbind, frumosul, deși produs cu un scop, nu permite reprezentarea unui scop; d. frumosul este obiect al unei satisfacții necesare. Concluzia că judecata de gust (estetică) nu este o judecată de cunoaștere este, la prima vedere, redevabilă aspectelor contrastante ale existenței, respectiv lumea sensibilă (senzorială) și aceea inteligibilă, lumea libertății și a necesității ș.a. Reamintim că, în *Critica facultății de judecare* estetica este convocată să concilieze ori, mai corect, să medieze între *noumena* sau epistemologia din *Critica rațiunii pure* (1751) și *phenomena* sau *etica* din *Critica rațiunii practice* (1788), ceea ce n-a stins, dimpotrivă, a alimentat o altă aporie, aceea dintre *etic* și *estetic*.

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 95, la care Kant adaugă o notă explicativă în subsol, cu precizarea că „judecata de gust presupune întotdeauna și o relație cu intelectul”.



Astfel, judecata estetică, subiectivă fiind și bazată pe sentimentul deșteptat, totuși, de facultățile intelectuale (cu valabilitate universală, de vreme ce sunt supuse unor categorii apriorice) ar putea dobândi și ea o valoare universală, în sensul că „frumos este ceea ce place fără concept”. De aici, existența *frumosului pur* (arabescul, floarea ș.a.) sau liber (*pulchritudo vaga*), ce nu presupune un concept, dar și *frumosul aderent* (*pulchritudo aderens*), relaționat la un concept, cum este corpul omenesc — frumos doar în măsura în care el corespunde conceptului de perfecțiune. Accepțiunea frumosului aderent contrazice, oarecum, punctul secund din analitica judecății de gust și a categoriei suverane (Frumosul), concurată, tot prin Kant, de Sublim.

Posteritatea kantiană a interpretat în fel și chip ambiguitatea *judecății de gust*, pendulând între dorința/imposibilitatea universalizării acesteia și, concomitent, menținerea statutului său puternic individualizat, subiectiv. Posibilitatea comunicabilității universalizate a unui fapt subiectiv precum sentimentul este interpretată, tot deziderativ, în estetica contemporană. Astăzi, de pildă, Yves Michaud plasează *judecata de gust* kantiană în siajul ideatic provocat de Revoluția Franceză, cu proiectul său egalitar, în care *utopia artei* devenise un corelat al *utopiei cetățeniei democratice*. Frumosul și, prin extrapolare, Arta în viziunea lui Kant ar reprezenta „un principiu de sociabilitate *intermediară* [subl. a.] între facultatea determinărilor senzuale și viscerele și pura logică a rațiunii”<sup>2</sup>. Pe de altă parte, istoria estetică, istorie

<sup>2</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 251-252. „Din perspectiva autorului, comentează



a subiectivității, datorată aceluiași *legatum* kantian, afirmă, prin Luc Ferry, că „autonomia sensibilului semnifică, în revers, tocmai separarea radicală, poate chiar definitivă, a umanului de divin”; mai mult, „în vreme ce, la Antici, opera era concepută ca un microcosm, un criteriu obiectiv sau substanțial al Frumosului, la Moderni opera nu capătă semnificație decât prin referire la subiectivitate; la contemporani, ea devine expresie pură și simplă a individualității ce nu se mai vrea oglindă a lumii, ci creație a *unei* lumi [...] care nu ni se impune în nici un fel drept un univers *a priori* comun”. Este vorba de o re-așezare a judecății de gust din etapa Kant, dar și de o re-inventare (*id est*, extindere) a acestuia la alte momente temporale, respectiv la preistoria esteticii, cu disputa *cogito*-ului „între inimă și rațiune”; la Kant, între reflexie și intersubiectivitate; la Hegel, despre subiectul absolut și moartea artei; la Nietzsche, subiectul sfărâmat și estetizarea culturii, urmată de instaurarea modernității prin mișcările de avangardă<sup>3</sup>. Oricum, în toate vârstele postromantice din estetica europeană, întoarcerea la reperul Kant se reiterează în interogația fundamen-

---

Mara Rațiu, această valoare eminentă politică a artei se află, de fapt, în centrul polemicii privitoare la arta actuală” (în *Arta ca activitate socială. Avatarurile discursului filosofic asupra artei contemporane*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, p. 131-132).

<sup>3</sup> Luc Ferry, *Homo Aestheticus, Inventarea gustului în epoca democratică*, p. 40, 16-17 și 38-39. Cf și amplul comentariu în Mara Rațiu, *op.cit.*, cap. *Luc Ferry: istoria esteticii ca istorie a subiectivității*, din care extragem concluzia, preluată de la M. Sherringham, din *Introduction à la philosophie esthétique*, anume că „pentru Ferry estetica nu este altceva decât locul de încarnare a unei teorii moderne a individualismului, demersul său ținând mai degrabă de o filosofie socială decât de o teorie a artei și de o estetică în sens propriu” (p. 119).



tală amintită, dar în grafii diferite, cum este cea filosofică („cum se pot pune temeliile obiectivității pornind de la reprezentările subiectului?”) sau politică („cum se pot pune bazele colectivității pornind de la voințele individuale?”). În același timp, prezența lui Kant, însă prin opoziție mai mult sau mai puțin manifestă, diversifică aporia principală legată de *judecata de gust*. Este citabil, de pildă, Jean Marie-Schaeffer în efortul său remarcabil de a institui o estetică naturalistă, „nu de ordin filosofic ci de ordin antropologic, dacă înțelegem cultura ca un aspect al *biologiei* al omului”<sup>4</sup>. Pentru Schaeffer, *judecata de gust* ar fi secundară în demersul estetic deoarece „finalitatea principală a relației estetice nu rezidă în formularea unei judecăți apreciative, ci în experiența estetică însăși. [...] Cu alte cuvinte, *judecata estetică* este doar o consecință a conduitei estetice și nu condiția sa definitorie”, ceea ce ne lasă totuși *sur notre soif* de vreme ce, în alcătuirea „relației estetice” intră „atenția cognitivă” și „atitudinea apreciativă” ele însușindu-se, în plus, ca „o componentă de bază a profilului mental uman”<sup>5</sup>. Într-adevăr, postularea, în *Analectele* kantiene, a caracterului nedeterminat al *judecății de gust*, omologată ca *judecată estetică*, a pus frecvent sub

<sup>4</sup> Jean-Louis Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 11. În realitate, „cultura ca un aspect al *biologiei* omului „a fost tratată exemplar în estetica românească de Eugeniu Speranția sub sigla *biomorfismului estetic* (cf. volumul nostru *Studii de estetică românească*, ediția a doua, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2014, p. 39-50). Un exemplu recent de estetică *naturalistă* sau *biologică* sub semnătura lui Yves Citton, *Anthropolgie sauvage de nos expériences esthétiques*, Armand Colin, Paris, 2012.

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.* și comentariul aplicat în Mara Rațiu, *Arta ca activitate...*, ed. cit., p. 140-141.



semnul întrebării legitimarea doctrinară a esteticii. În opinia noastră, filosoficul n-a suplini, la modul compensativ, minusul de legitimare doctrinară a discursului estetic<sup>6</sup>. Mai mult difuză în *Dialogurile* platoniciene, estetica a fost, de-a lungul secolelor, emanația, reflexul sistematizat — direct/indirect — oricum, explicativ, dar și valorizator al rezultatului (*id est*, opera) *poiesis*-ului. La început a fost Homer, și apoi, cum se știe, apăruseră homerizii care l-au comentat; un *ready-made* semnat de Duchamp și, prin extrapolare, avangardismul din anii '20-'30 au generat, într-o bună măsură, anti-esențialismul estetic. Pe traseul, sinuos, de cristalizare doctrinară și sistemică, filosoficul (în speță cel epistemologic) a devenit o componentă i n t r i n s e c ă esteticului care, echivalabil cu un *aisthesis* mai larg, a circumscris ade-vărul că arta este o reflectare antropomorfizată a existenței sau, într-o lecțiune modernă, „conștiința-de-sine-a-omului-ca-speță”<sup>7</sup>. Accepțiunea esteticii drept conștiința de sine a artei ca *fapt antropologic*, pentru a nuanța dezideratul formulat de Schaeffer, este necesară cu atât mai mult cu cât din radicalul *antropos*-ului putem deduce sau reconstitui sincretismul de esență al artefactelor ce poartă investiția artisticului. Prin urmare,

<sup>6</sup> „În cuvintele noastre spunem [rezumând optica lui J. M. Schaeffer — nota n.] că, dacă filosofia, aflată în criză, a investit arta cu o funcție de compensare, arta, la rândul ei, a recurs la discursul filosofic pentru a-și depăși propriul vid de legitimare” (Mara Rațiu, în *Arta ca activitate...*, ed. cit., p. 107).

<sup>7</sup> Pentru Georg Lukács, în *Estetica* (1963), vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1972, *Arta* în sensul de mai sus și *Știința* ca „reflectare dezantropomorfizată a existenței, epurată de subiectivitate” (sau „conștiința [...] despre lume”), alcătuiesc substanța conceptului de *totalitate* (< Marx — Hegel), structurând întregul edificiu al meditației sale estetice.



dintr-o atare perspectivă, estetica este și o veritabilă filosofie a acestei filosofii *ad concretum*, care este în a-g i n e a literară, plastică sau acustică propunând/impunând astfel înfățișări plurale și, mai ales, sensibile c o n c e p t u l u i pur. În arealul „realismului etern, [adică] întreaga problemă epistemologică fundamentală a relației dintre artă și realitate”<sup>8</sup>, *realismul estetic* este o mărime variabilă (romanul de factură balzaciană, de pildă) ce depinde — ca în științele exacte — de alte mărimi variabile, interdependente. De altfel, termeni precum tragic, adevăr, ființă, ontic ș.a. fac parte din „carnea” discursului estetic, nu doar tradițional. Există, în continuare, o relație de concrescență a filosofiei cu estetica și datorită e t i c i i ca gen proxim. *Valoarea estetică* înseamnă concretizarea, desigur asimptotică, a *idealului* în multiplele sale forme ale unei epoci, a unui grup social ș.a., și asta chiar dacă o echivalență mereu mai des folosită (estetică = *etică aplicată*) reclamă în continuare comentariul analitic într-o epocă de emergență a *metaeticii*<sup>9</sup>, disciplină modernă care contribuie, de altfel, la aplanarea/rezolvarea dihotomiei *etic — estetic* în textele kantiene, de tipul capitolului 59 intitulat *Despre frumusețe ca simbol al moralității*.

Interpretările de ieri și de astăzi consacrate funcționalității judecății de gust prelungesc, așadar, aporia clasicizată de Kant sau „obscuritatea transcendentală”,

<sup>8</sup> Rene Wellek, *Concepte criticii*, Editura Univers, București, 1970, p. 234. Cf. și articolul nostru *Realismul ca funcție estetică*, în idem, *Orientări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 46-49.

<sup>9</sup> Cf. George Edward Moore, *Principia Ethica*, Cambridge University Press, Cambridge, 1903, ediția secundă în 1922.



cum o numea, excedat, Roger Pouivet<sup>10</sup>. Dar, pe de altă parte, momentul Kant este situabil și el pe un ax comun alcătuit din secțiuni cronologice și cu reduții inerente și care au vertebrat estetica clasică sau tradițională. Dacă Antichitatea (Platon) instituise — până în secolul Luminilor inclusiv — *modelul clasic* prin echivalarea Frumosului cu *Ființa*, estetica luând astfel forma unei ontologii în interiorul căreia Arta e devalorizată față de *Ființă*, Kant va statua *modelul critic*, substituind *Ființa* cu *Subiectul*, pentru ca, ulterior, *modelul romantic* — de la idealismul german până la Nietzsche și Heidegger — să prefacă estetica într-o teorie a *Artei*, conferindu-i-se acesteia o prestație cvasireligioasă, ca răspuns compensativ la îndepărtarea tot mai evidentă a europeanului de zei și de Divinitatea creștină<sup>11</sup>. În acest mod, *Ființa* — *Subiectul* — *Arta* (al cărei sfârșit fusese profetizat de către Hegel) coagulează sistemele estetice generale sau categoriale până pe la jumătatea veacului al XX-lea. Cele trei paliere conceptuale conduc, în general, la etichetarea de estetici *e s e n ț i a l i s t e*, cu radicalul în formularea aristotelică, după care *e s e n ț a* constă în ansamblul proprietăților stabile și comune ori, în limbajul contemporan, în mănunchiul de condiții individual

<sup>10</sup> Roger Pouivet, *Le réalisme esthétique*, ed. cit, cap. *Le péché originel de l'esthétique*, cu concluzia: „Ce célèbre texte est obscur, à tout le moment malaisé à comprendre. Il présuppose l'évidence de ce qu'il prétend à décrire, mais cela n'a justement rien d'évident. Il présente aussi comme une spécificité du jugement esthétique ce qui semble valoir dans tous les cas: on s'éprouve soi-même, puisqu'il est absurde d'éprouver quelqu'un d'autre” (p. 173).

<sup>11</sup> Am rezumat sinteza lui Marc Sherringham din *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris, 1992. Cf și interpretarea lui Mara Rațiu în *Arta...*, ed. cit., p. 99-103.



necesare și colectiv suficiente. Rezistența în timp, vitalitatea esențialismului estetic se datorează, în primul rând, existenței pulsatile a canoanelor departajate în universalii (*hard-uri*) și variabile (*soft-uri*), sub formă de prelungiri sau de expresii ale paradigmelor spațio-temporale pe care le-am schițat în primul capitol. De asemenea, aporiile generale sau parțiale, cu tensiunea lor intrinsecă (precum ambiguitatea *judecății de gust* sau *estetice* care este/nu este universală, relația, neclarificată încă, dintre *esteticul artistic* și *esteticul natural* sau, mai recent, disputa generalizată în filosofia analitică dintre *artă* și *anti-artă*), au menținut vitalitatea sistemelor estetice care au creat și completat, de-a lungul timpului, o gramatică generală a *creativității*, în cadrul căreia legiferările estetice au explicat, pe de o parte, mutațiile survenite la nivelul categoriilor și, pe de altă parte, stabilitatea unor concepte cu valoare instrumentală. Spre exemplu, de la plasarea în transcendent, chiar deasupra zeilor, a *moirei* în antichitatea greacă, până la destinul intrinsec ființei umane și la *tragicul peratologic* în versiune modernă și, de aici, la circumscrierea absurdului ca inteligență cunoscându-și propriile limite, meditația estetică se caracterizează prin continuitate acumulativă și benefică modificare. Același esențialism va îmbogăți, prin întoarcerea la surse și, concomitent, printr-o deplasare oarecum în spirală, conținutul unor noțiuni și concepte fundamentale. Dacă excursul liniar, propriu-zis istoric, inventariază sensurile noțiunii/conceptului de *formă*<sup>12</sup>, spre exemplu, re-ana-

<sup>12</sup> Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*. Traducere de Rodica-Ciocan Ivănescu, Editura Meridiane, București, 1981, cap. *Forma: istoria unui termen și a cinci noțiuni*, dar și capitolul *Despre Artă, Trăire estetică* ș.a.



lizarea unui termen ca *mimesthai* conduce la înțelegerea *mimesisului* ca recunoaștere a sinelui (*anâgnorisis*) (alături de semnificația de „copie”), ce își produce efectul și în afara ficțiunii, adică în Lume, așa cum termenul va fi interpretat, în secolul trecut, de Georg Lukács — ca particularizare a raportului dintre Obiect și Subiect, el semnificând, așa cum am văzut în paginile anterioare, „o înstrăinare de Sine urmată de o regăsire a Sinelui” — și, ceva mai târziu, de H. R. Jauss, pentru care *mimesisul* este „o desfătare de Sine în desfătarea cu Altul”<sup>13</sup>. Pe de altă parte, descentrări categoriale sunt amplificate și recodificate tot de estetica sistematică. O categorie întâlnită în nuce la Lessing, de pildă, a fost tratată ulterior în *Estetica urâtului* (1853). Între sinteza lui Rosenkranz și afirmația modernului Apollinaire („azi ne place frumosul ca și urâtul”) ori constatarea lui Herbert Read („arta nu trebuie corelată și nici identificată cu frumosul”), estetica esențialistă este cea care fixează categorial *urâtul* — pentru că era normal să o facă —, explicitând „Frumosul negativ” (Rosenkranz), dar anunțând și ofensiva așa-numitei „arte transgresive”, începută deja la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Mai presus de toate este însă faptul că estetica *tradițională* (în sens de *sistematică* ori, mai nou, *esențialistă*), înainte de a se constitui, generic vorbind, într-o teorie filosofică a Frumosului, Sublimului, Urâtului ș.a. este o atitudine prin excelență antropologică, orientată și spre medierea conflictelor într-un orizont sensibil și afectiv. Într-un dialog între Giani Vattimo și Mario Perniola,

<sup>13</sup> Am schițat modificările de sens ale *mimesisului* în *Studii de estetică...*, ediția a II-a, 2014, p. 156-158.



publicat înainte de anul 2000, se schițează, se enunță, mai degrabă, aceste concilieri istorice. Astfel, în Grecia antică estetica ar fi produs împăcarea, apropierea dintre uman și divin prin antropomorfizarea acestuia din urmă; în veacul Luminilor a avut loc concilierea omului cu natura prin cel mai însemnat filosof al moralei (Kant); în secolul romantic se înregistrează medierea individ—istorie (Hegel); în „super-estetica” lui Wagner și Nietzsche găsim împăcarea la toate nivelele existenței, pentru ca în secolul XX „hegelo-marxismul” să proiecteze această împăcare în viitor<sup>14</sup>. Sinopsa este fărăndoială seducătoare, dar, făcând abstracție de întâmpinările normale și multiple, ea scoate la iveală cel puțin două adevăruri, anume că esențialismul estetic e văzut ca o funcție de (inter)mediere și, în acest context, arta nu este doar o alternativă (dezinteresată) la viața reală pentru că ea este capabilă să intervină și să modifice ideea de adevăr istoric, mărturie stând funcționalitatea retoricii în antichitate, procesul provocat de romanul *Doamna Bovary*, anticipările lui Orwell din *Anul 1984* ș.a.

Estetica tradițională continuă, așadar, să fie un reper *sine qua non*, chiar și în termeni de opoziție, în gramaticile centrifugale din meditația contemporană. Termeni precum „dez-estetizare”, „de-materializare” a obiectului artistic, „de-definirea” artei sau „dez-idealizarea” și „dez-autonomizarea” programatică a artei reflectă acest centrifugalism ce prelungește poeticile și practicile (neo)avangardiste. S-a avansat ideea că *esențialismul* semnifică una dintre iluziile metafizicii occidentale și,

<sup>14</sup> Dialogul, tradus și imprimat în publicația „Paralela 45”, 1996, nr. 1.



de aici, contraponderea *anti-esențialismului* și, subsecvent, „criza” artei contemporane în pledoaria — teoretică și practică — pentru *de-construcția* generalizată. În plus, „peste opoziția epistemologică esențialism/anti-esențialism s-a suprapus o alta, cu accente valorice: tradiționalism/modernism”<sup>15</sup>, astfel că distincția risca să se transforme, într-o altă aporie *hard*. Ceea ce nu s-a întâmplat din cel puțin două motive: în primul rând, în a doua jumătate a secolului al XX-lea a avut loc, așa cum s-a observat, cvasiclasicizarea avangardismului, ceea ce a permis acceptarea pluralismului artistic și, în consecință, trecerea sau, mai exact, continuitatea firească a modernității în contemporaneitatea estetică, și asta dincolo de clivajele de pe traseul *poietic vs aisthetic*, explicabile mai mult din unghiul generaționist. În al doilea rând, medierile susținute cu fervoare în discursul estetic relativizează extremele, dacă urmărim compatibilizarea *esențialismului soft* (la Eco, George Dickie, Arthur Danto ș.a.) cu *relativismul forte*, în descendența sintagmei lui Wittgenstein („asemănări de familie”) în așa-numitul *esențialism moderat*<sup>16</sup>. Aceste soluții, doar enunțate aici, devin compatibile în procesul de instituționalizare și unificare artistică, acestea fiind, până la urmă, subsu-mabile *relaționismului*, ocupând o poziție mediană între

<sup>15</sup> Liviu Malița, *Paradoxuri ale esteticii*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2009, cap. *Presupoziții de fundal ale distincției esențialism — antiesențialism*, p. 304.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 85: „Teoria instituțională a artei a făcut conceptibilă, în estetică, noțiunea de «esență slabă» (ceva mai puțin decât «esență forte» și mai mult decât non-esență) și a deschis calea *esențialismului moderat* [care] acceptă faptul că proprietățile artistice pot fi/sunt ontologic intersubiective (dar tot necesare și suficiente) și *relaționale, contextuale*”.



*esențialism* și *anti-esențialism*: „relaționiștii recunosc, dimpreună cu relativiștii, că ar trebui acceptat că nu există o esență imuabilă și transistorică a artei, care să se mențină neschimbată de-a lungul metamorfozelor sale succesive, ci doar un sistem de suprapuneri parțiale. Se detașează, însă, de aceștia prin convingerea că, la fel ca orice construct cultural, arta are, prin istoria conceptului (sedimentare a mai multor definiții ostensive), un referent — cu granițe imprecise, dar și cu un nucleu cvasiconsensual, indus prin școală, instrucție, cultură, mediu social ș.a.”<sup>17</sup>. În siajul relaționist, resimțit și ca o *forma mentis*, trebuie plasat, prin manifestele mișcării fluxiste și neo-dadaiste de la mijlocul veacului trecut, un concept încă destul de fluid — (inter)media sau *intermedialitatea* —, conceptualizat de Dick Higgins (cu sugestii din Coleridge, dar și din dialogismul lui Bahtin), care propunea *postcognitivismul* ca alternativă necesară la *postmodernism*<sup>18</sup>. Inversarea formulei lui Marshal McLuhan („mediul este mesajul” în „mesajul este mediul”) a fost, implicit, o pledoarie pentru dizolvarea limitelor dintre arte — literatură, plastică, teatru, film și, mai nou, muzică. În *Mediul între medii*, complexul verbal-vizual-sonor girează, în plus, procesul prin care mediile își definesc reciproc identitatea și, de aici, trasarea genului proxim, dar și a diferențelor specifice dintre *intermedia* și clasicul *ekphrasis* ori, astăzi, *interdisciplinaritatea*. De altfel, tot Marshal McLuhan subscrie, într-un fel, *intermedialității in statu nascendi*: „Lumina electrică este

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>18</sup> Cf. Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Illinois, 1966.



informație pură. Este un mediu fără mesaj [...], dacă nu e în scopul de a reprezenta un mesaj verbal publicitar sau un nume propriu. Această stare, caracteristică tuturor mediilor, conduce la ideea: conținutul este întotdeauna un alt mediu”<sup>19</sup>. Dar *Relaționismul* — amplu tratat și nuanțat în filosofia analitică — fructifică mai cu seamă în esteticile sociologice actuale și, nuanțat-premonitiv, în excelența Școlii de la Frankfurt. Era, de altfel, normal pentru o orientare, astăzi și ea clasicizată, care scosese în prim plan arta ca un construct cultural/social. Tradiția marxistă interpretase deja arta ca fenomen suprastructural determinat de baza economică (dialectica forțelor și a relațiilor de producție, alienarea spirituală provocată de vânzarea forței de muncă ș.a.). Re-gramaticizările estetice contemporane aprofundează fie autonomia relativă a „câmpului artistic”, înțeles ca „o piață a bunurilor simbolice”, fundamentată pe omologia de structură dintre universul cultural și cel economic (Pierre Bourdieu), fie conceptul de „artă în societate”, legat de construcția real/imaginară a statutului artistului (Nathalie Heinrich.). Perspectiva sociologică multiplică și, deopotrivă, diferențiază interpretări pe un teren e s t e t i c, unde *științele sociale* se confruntă, dar se și conciliază frecvent cu *filosofia*. Dacă, pe de o parte, estetica sociologică — aflată mai ales în faza formativă — se pliază, respectând *legatum*-ul determinismului liniar<sup>20</sup>, pe vectorii socio-economici, disciplina modernă va

<sup>19</sup> Marshall Mc Luhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New-York-Toronto-London, 1964, p. 8.

<sup>20</sup> Înțelegem prin *determinism liniar* marxismul ortodox în grafie sovietică, impus ca atare în culturile est-europene postbelice și în virtutea căruia



surprinde, pe de altă parte, tocmai subversivitatea artei, prin contestarea sau chiar negarea propriei naturi sociale. În *Introducere în sociologia muzicii* (1962), amintită în capitolul anterior, Theodor Adorno elaborează și aplică teoria mediațiunii, deducând și, implicit, demonstrând migrația conflictelor și a problemelor sociale în configurația internă a creațiilor muzicale, mai exact, sedimentarea lor specific muzicală, deoarece „constituentele formale ale muzicii trebuie să vorbească social”. Selecționând cea mai non-obiectuală artă — muzica —, esteticianul explică anterioritatea, cronologic și stilistic vorbind, a lui Beethoven față de Brahms. Dacă primul exprimase muzical, în sens hegelian, „triumful umanității ca întreg” creația lui Brahms traduce singurătatea subiectului liric și, de aici, fidelitatea față de marile forme clasice. Brahms, cu alte cuvinte, ilustrează o altă perioadă din spiritualitatea germană; el nu putea să apară, ca stil muzical, înaintea triumfului conceptului de totalitate hegeliano-beethovenian, verificându-se în acest mod teza lui Adorno: subiectul este în sine obiectiv mediat; grație plăsmuirii artistice, conținutul său obiectiv latent este scos la suprafață<sup>21</sup>. Lucrarea lui Adorno este o reușită certă prin explicarea modului în care creația muzicală traduce, în gramatica proprie, curenții socio-istorici.

---

transformările din baza economică s-ar regăsi în chip mecanic, automat, în fenomenele suprastructurale, distorsionându-se astfel adevărul că prefacerile suprastructurale le pot anticipa pe cele din bază. De exemplu, revoluția spirituală din principatele germane (prin Kant, Hegel ș.a.) a fost un corelat, chiar în devans, al Revoluției Franceze.

<sup>21</sup> Cf. Nicolae Tertulian, *Experiență, artă, gândire*, Editura Cartea Românească, București, 1967, (cap. *Theodor Adorno, estetician și teoretician al artei*).



Recunoscându-se drept un debitor al opticii lui Adorno, un alt reprezentant important al Școlii de la Frankfurt, Herbert Marcuse, oferă, într-o virulentă „critică a esteticii marxiste”, teoria remarcabilă despre caracterul subversiv al artei: „Arta transcende determinarea sa socială și se emancipează de universalismul discursului, dar păstrând prezentul copleșitor. Arta creează astfel domeniul în care devine posibilă această subversiune a experienței, care îi este proprie: lumea creată de către artă este recunoscută drept realitate care e exprimată și deformată de realitatea care o primește”. Prin urmare, „arta exprimă potențialul reprimat al omului, ea reprezintă realitatea, dar punând-o sub acuzație, iar lumea ficțională apare ca adevărata realitate”<sup>22</sup>. Iată de ce dualitatea *Eros* (instinctul plăcerii) și *Thanatos* (instinctul morții) își afirmă propria putere dincolo de luptele de clasă, alimentând fondul de „generală umanitate al mării arte”, care are un caracter metasocial, fiind o constantă antropologică.

Plasabil între Theodor Adorno (și prin simpatia față de atitudinea contestatară avangardistă) și Georg Lukács (un adversar al anti-artei), pentru autorul *Omului unidimensional* (1964) „autonomia artei reflectă lipsa de libertate a indivizilor într-o societate ea însăși lipsită de libertate”. Iar concluzia, cu tăietură aforistică, anume că „autonomia artei se constituie ca o autonomie

---

<sup>22</sup> Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1997, p. 20-21, 22. Tot aici: „Ficțiunea își creează propria realitate ce rămâne valabilă, chiar când ea e refuzată de către realitatea dată, stabilită. Binele și Răul individual se opun binelui și răului social” (p. 40).



în contradicție”<sup>23</sup>, va fi ilustrată și nuanțată în „estetica negativă” a lui Adorno. După Auschwitz, conchide esteticianul în *Teoria estetică*, este de neconceput să scrii literatură; astfel „poemele lui Celan vor să exprime oroarea prin tăcere. Însuși conținutul lor de veridicitate devine negativ. [...] Limbajul neînsuflețitului devine ultima consolare a morții, private de orice sens”<sup>24</sup>. Dar, subliniază Andrei Corbea, „definiția artei ca *antiteză* a realității date și *critică* a ei implică și o dimensiune socială pe care esteticianul nu o trece câtuși de puțin cu vederea atunci când îi atribuie misiunea de a fixa abominabilul existenței umane, ca în prozele lui Kafka sau în dramaturgia lui Beckett”<sup>25</sup>. Pledoaria autorului pentru *heteronomia* artei alcătuită din „[fapte] deopotrivă estetice și *faits sociaux*” se desfășoară pe această dimensiune gravă, de violență a istoriei și socialului. Însă aceste fapte „necesită o examinare dublă care nu trebuie amestecată, cum nu trebuie amestecată nici materia estetică și arta ca fapt social”, ceea ce susținuse și Tudor Vianu în *Estetica* (1934). Adorno nuanțează în sensul că „destinul social al artei nu este determinat numai din afară, ci este, în aceeași măsură, desfășurarea conceptului său.” *Guernica*, panorama inumană, protestatară, a lui Picasso exemplifică teza că „antagonismele nerezolvate ale realității se reîntorc în operele de artă ca probleme imanente ale formei aces-

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*. Traducere de Andrei Corbea, Gabriel Hecuble, Cornelia Eșianu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 456. Fapt confirmat de traducerea de excepție a lui George State, în Paul Celan, *Opera poetică*, vol. I, Editura Polirom, Iași, 2015.

<sup>25</sup> Andrei Corbea, *Postfață la* Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 477.



tora<sup>26</sup>". În optica lui Adorno, caracterul dublu, respectiv heteronomia artei, se subsumează „potențialului politic”, însă cu supoziția noastră că se lasă, totuși, deschisă discuția despre relația, instituită prin opoziție la Marcuse și Adorno, dintre „autonomia artei” și „arta ca fapt social”. Și pentru Marcuse, bunăoară, „potențialul politic al artei rezidă numai în propria sa dimensiune estetică”<sup>27</sup>. Important este că și în această grafie, s-o numim, totuși, esențialist-moderată, relaționismul lui Marcuse ori Adorno — diferit de „împăcarea” estetică asertorizată în dialogul Gianni Vattimo/Perniola — oferă, în cărbune de astă dată, demonstrația că arta nu este, cum afirmam anterior, doar o alternativă (mai mult sau mai puțin dezinteresată) la realitate.

Esteticile esențialiste (centrate pe cele trei paradigme: platoniciană, kantiană și romantică) — Anti-esențialismul estetic (de la curente de avangardă la orientările divergente contemporane) — Esteticile relaționiste (exemplificate cu emergența unghiurilor sociologice) configurează un traseu istoric și, de fapt, m e t a e s t e t i c. Schița de față mărturisește despre continuitatea în discontinuitate a meditației generalizate în și despre estetică; de asemenea, despre multiplicarea aporiilor principale/secundare (astfel, disputa esențialism/anti-esențialism se reitează periodic între *definiționism* și *anti-definiționism*, între „vechiul” și „modernul” sistem al artelor<sup>28</sup>, esteti-

<sup>26</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 426 ș.a.

<sup>27</sup> Herbert Marcuse, *La dimension...*, ed. cit., p. 12.

<sup>28</sup> Cf. James O. Young, *The Ancient and Modern System of the Arts*, în „British Journal of Aesthetics”, LV, 2015, nr. 1, p. 1-17, cu accentul pe alternanța *arte imitative* și *arte frumoase* până în secolul XVIII (Batteax).



cul *subiectiv* — esteticul *obiectiv, descriptiv* (psihologic) — *prescriptiv* (normativ) <sup>29</sup> în estetică ș.a.).

Ambiguă — nu doar în limbajul esteticii —, terminologia creează și alimentează aporeticul în conclavuri teoretice restrânse și parcă tot mai desprinse de praxisul social și artistic. Este, desigur, una dintre mărcile constitutive ale alexandrinismului cultural contemporan. Vom încercui, spre ilustrare, încă o sintagmă sau două invitând la clarificări contradictorii. Din panoplia terminologică am selectat *atitudinea estetică*, legată, firește, de *percepția estetică* și, prin extrapolare, de *experiența estetică*. Nodul gordian al problemei îl constituie departajarea *atitudinii estetice* de *atitudinea nonestetică*, obișnuită, comună, cu punctul de plecare în constatarea că, în general, *atitudinea*: este o manieră de a ne orienta și, în consecință, de a ne regla percepțiile; este selectivă în funcție de preocupările noastre de a ne îndrepta spre un scop anume; este variabilă ca intensitate și desfășurare temporală; are un conținut aluvionar, variabil și acesta, determinat de înzestrarea cognitivă/culturală a subiectului individual sau — în unele cazuri — colectiv; are un caracter reactiv, pregătind subiectul pentru a reacționa (în sens de a respinge/a accepta) la stimul. Astfel, într-o interpretare care a stârnit reacții critice, *atenția estetică* ar semnifica „atenția dezinteresată, plină de simpatie și de contemplație, îndreptate asupra oricărui obiect al conștiinței, oricare ar fi acesta, dar conside-

<sup>29</sup> Mircea Florian, de exemplu, optează pentru principiul normativ, pornind de la constatarea că estetica se ocupă de valori care *dau* norme, comentat de noi în *Studii de estetică...*, ed. cit., p. 60-61.



rat numai în el însuși”<sup>30</sup>. Jerome Stolnitz își defalcă definiția în elementele sale componente, după cum urmează: în „atenția dezinteresată”, de o „importanță crucială” pentru teoretician, nu percepem obiectul ca pe un instrument/intermediar în vederea atingerii unui scop exterior. Cu alte cuvinte, „obiectul conștiinței” este izolat, perceput ca întreg și etanșeizat în capsula *sui-generis* a „atenției dezinteresate” și, de aici, celelalte explicitări. Prin „plin de simpatie”, trebuie să înțelegem că oferim obiectului „șansa de a ne arăta cum poate acesta deveni interesant pentru percepție”. La rândul său, „contemplația” este orientată exclusiv spre obiect, „atât cât este și cum este”, iar subiectul percepției este exonerat/eliberat de analizarea sau chestionarea „obiectului conștiinței”. În acest context, *percepția* (sau „aprehensiunea perceptivă”) nu s-ar rezuma numai la aprehendarea datelor eminamente senzoriale, cum ar fi sunetele sau culorile. Mai mult, în experiența adultă, spre deosebire de cea infantilă, percepția ar fi deja parte integrantă din *conștiința estetică*. Pe un atare traseu liniar (atenție dezinteresată — percepție nu numai senzorială — conștiință estetică) Stolnitz elimină *ab ovo* atitudinea etică, conexiunea interculturală ș.a., existente în subiectul individualizat, totuși, socio-istoric și care receptează obiectul cunoașterii, „oricare ar fi acesta”. Mai mult,

<sup>30</sup> Jerome Stolnitz, *The Aesthetic Attitude*, în idem, *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, Boston, 1960, p. 69-87 (capitol reluat sub formă abreviată, cu titlul *L'attitude esthétique*, în volumul colectiv *Philosophie analytique...*, ed. cit., p. 103-114). Același capitol a fost reluat, cu nuanțări: *Some Questions Concerning Aesthetic Perception*, în „Philosophy and Phenomenology Research”, XXII, 1961.



autorul nu uită să reitereze că „definiția ne permite să afirmăm că orice obiect poate fi aprehendat estetic și că, în consecință, niciun obiect nu este, la modul intrinsec, inestetic”. Însă, pe de altă parte, condiția pusă este tranșantă și — prins în capcana „atenției dezinteresate” de rezonanță kantiană — contradictorie. Iată, în absența „atenției dezinteresate” și „lipsit de simpatia” din gramatica personală, un musulman ar fi incapabil să contemple cu adevărat un tablou renascentist ori modern cu *Sfânta Familie*.

Un termen înrudit ca semnificație cu *atenția dezinteresată* este *atenția intranzitivă*, propusă de asemenea la mijlocul veacului trecut. Pentru Eliseo Vivas, un poem, de pildă, nu conține în sine obligativitatea de a fi citit ca o creație estetică; prin lectură, „el poate funcționa ca istorie, ca o critică socială sau ca un diagnostic probând nevroza autorului”. Acesta ar fi motivul pentru care experiența estetică ar însemna „o experiență de atenție susținută/concentrată, ce implică aprehensiunea intranzitivă a semnificațiilor și a valorilor imanente ale unui obiect, în instantaneitatea acestora”<sup>31</sup>. Exemplul pe care îl oferă — vizionarea unui meci de hochei în ralanti, fără a fi interesat de scor, doar de baletul *sui-generis* pe gheață — amintește, fără-ndoială, de *atenția dezinteresată* în formula lui Stolnitz. Însă observația că, în temeiul intranzitivității, un roman precum *Frații Karamazov* nu se poate citi, din cauza complexității sale, nu mai ca artă face loc suspiciunii față de teoria lui Vivas. Contestările n-au întârziat să apară față de ambele opțiuni,

<sup>31</sup> Eliseo Vivas, *Contextualism Reconsidered*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XVIII, 1959, p. 224, 227 și 237.



în obișnuita tonalitate urbană, dar și virulente ca argumentare. Un teoretician cunoscut, George Dickie, denunță fără echivoc „mitul atitudinii estetice”: „Dezinteresarea sau intranzitivitatea sunt termeni ce nu pot fi utilizați într-o manieră pertinentă pentru a ne referi la un anumit gen de atenție”<sup>32</sup>. Opțiunea lui Jerome Stolnitz pentru atenția dezinteresată, confuză, fără să fie un criteriu satisfăcător, înlătură cel puțin trei realități importante, anume „pertinența estetică”<sup>33</sup>, critica de artă, care n-ar fi estetică pentru că nu e „dezinteresată”, și factorul moral, intrinsec valorii și procesului de valorizare<sup>34</sup>.

La rândul său, *experiența estetică* însumează aproape un raft de interpretări și opțiuni *pro* și *contra*. Echivalat adesea cu atitudinea estetică (*id est*, modalitate de aprehendere a obiectului), termenul e înțeles, prioritar totuși, drept rezultatul receptării unei opere sau, mai simplu, ca „efect al obiectului”. Ceea ce s-a numit „concepția cauzală a obiectului” (George Dickie) are o fundamentare încă din perioada interbelică prin John Dewey<sup>35</sup>,

<sup>32</sup> Cf. George Dickie, *Le mythe de l'attitude esthétique*, în „American Philosophical Quarterly”, I, 1964.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 125: „Când Stolnitz ne arată pentru ce imaginea catedralei [din poemul luat ca exemplu — nota n.] e pertinentă și pentru ce imaginea jocului de rugby nu este pertinentă, criteriul pe care îl folosește este, în realitate, conformitatea cu semnificația poemului [subl. a.] și care este total independentă față de noțiunea de dezinteresare”.

<sup>34</sup> „Noi ne ocupăm fie de frumusețea obiectului, fie de alte valori ale acestuia. Îndată ce, de exemplu, ne vin în minte considerații etice, atitudinea noastră se schimbă” (Herbert S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude*, Harcourt Brace and Howe, New York, 1920, p. 73), dar și Stolnitz, în *art. cit.*, care deplânge faptul că în timpul lecturii unui roman interpunem „răspunsuri morale” personale, care nu aparțin, de fapt, textului.

<sup>35</sup> John Dewey, *Art as Experience*, Minton-Balch, New York, 1934.



reluată și continuată de către Clive Bell<sup>36</sup>, I. A. Richards<sup>37</sup> și mai cu seamă de Monroe Beardsley. Pentru autorul studiului imprimat în 1958 „*experiența estetică* se poate distinge de *experiența nonestetică* în funcție de proprietățile sale interne”, care ar fi: atenția fixată pe obiect; gradul sporit de intensitate al acesteia; *unitatea* experienței, *coerentă* și *completă*. Ultima caracteristică — de fapt, cea mai importantă — este explicitată în felul următor: „putem descrie sentimentele și emoțiile subiective prin excelență: s-ar putea spune că acestea sunt „evocate de către” ori „sunt răspunsuri la” opera de artă și care apar în experiență, astfel că — în acest sens — aceste *afecte* sunt cauzate de trăsături obiective. Experiența [estetică] ca atare constă, în aceeași măsură, din elemente obiective și subiective”<sup>38</sup>, de unde *unitatea*, *coerența* și *completitudinea* acesteia. Însă pentru același George Dikie *unitatea* este a obiectului și nicidecum a experienței; mai mult, teoreticianul taie, oarecum, firul în patru când acceptă *unitatea în experiență* și recuză, în schimb, *unitatea experienței*: „este destul de ușor să cunoști unitatea în experiență, însă e dificil să descoperi unitatea experienței. De altminteri, bănuiesc faptul că întreaga concepție cauzală a experienței estetice este o manieră înșelătoare, aceea de a vorbi despre

<sup>36</sup> Clive Belle, *Art*, G. P. Putnam's Sons, Capricorn Books, New York, 1958.

<sup>37</sup> I. A. Richards, *Principii ale criticii literare* (1925). Traducere de Florica Alexandrescu, Editura Univers, București, 1974, cap. *Fantomatice stare de spirit estetică* (p. 30-37).

<sup>38</sup> Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Phylosophy of Criticism*, New York, Harcourt Brace, 1958. Un fragment a fost reluat, polemic, în *L'expérience esthétique reconquise*, imprimat în volumul colectiv *Philosophie analytique...*, ed. cit., p. 146 și 147.



anumite trăsături ale operei de artă (*coerența și complexitatea* acestora) ca și cum ar fi efecte ale respectivei opere [...], ceea ce acreditează ideea că ar exista un anumit gen de efect experimental, la fel cum discursul despre datele senzoriale conduce la ideea că există date senzoriale care sunt într-o relație cauzală cu obiectele fizice”<sup>39</sup>. Dickie admite că enunțurile referitoare la *experiența estetică*, pentru a fi relevante, ar trebui să se raporteze sau doar la opera de artă, atât cât este ea percepută, fie numai la afectele evocate de operă, deși acestea, în majoritatea lor, sunt secvențiale. În răspunsul său, Beardsley precizează, cum recunoaște într-un „răspuns empiric și sintetic”, că „unitatea unei experiențe estetice se datorează, este *determinată* de unitatea operei de artă a cărei experiență este”<sup>40</sup>.

Specificarea *experienței estetice* a rămas, prin urmare, în suspensie, așa cum se observă cel puțin din materialele consultate. „Haosul teoriilor critice” a fost asociat cu „fantomatica stare de spirit estetică” încă în 1925 de către I. A. Richards: „există oare ceva care să se cheme stare estetică, există vreo trăsătură estetică *sui-generis* a experiențelor?”<sup>41</sup>, se întreba esteticianul. Or, incertitudinile se permanentizează, chiar se aprofundează în mod paradoxal astăzi, când au apărut teorii ale receptării totuși convingătoare și în tandem cu circumscrierea câtorva proprietăți ale esteticului. Dar, firește, nu este vorba doar de experiența estetică. *Atitudinea/atenția/percep-*

<sup>39</sup> George Dickie, *Beardsley et le fantome de l'expérience esthétique*, în *Philosophie analytique...*, ed. cit. p. 142.

<sup>40</sup> Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 148.

<sup>41</sup> I. A. Richard, *cap. cit.*, p. 32.



ția estetică sunt plasate în același regim conceptual incert, mereu fluidizat, pendulând între aporia propriuzisă și încercări de „împăcare” sau intermediere. Există, probabil, câteva cauze sau explicații ale acestui balans conceptual, extensibil în perimetrul esteticii generale, dar și în evantaiul esteticilor aplicate, precum în estetica artelor plastice, literară sau muzicală<sup>42</sup>.

O primă cauză ar fi, ca să-l cităm din nou pe Beardsley, că „eterna problemă filosofică — cum să faci față, conceptual vorbind, schimbărilor? — este, probabil, mai presantă în estetică, acolo unde fenomenele spirituale pe care trebuie să le înțelegi se schimbă în flux continuu”<sup>43</sup>. În fundalul de palimpsest al acestor interogații și tentative, regăsim clasică și, se vede, insolubila ezitare kantiană în ecuația concept—intuiție.

O altă cauză în circumscrierea deficitară a *experienței estetice* etc. este absența, aproape cu desăvârșire, a *poiesis*-ului. În fond, toți acești termeni fac parte din arealul mai larg al *creativității*, amintit în paginile anterioare, care nu se reduce doar la dimensiunea *aisthetică*, de receptare a obiectului în ipostază de artefact. Receptarea re-gramaticalizează o *experiență estetică* — prin reducere, completare, distorsionare ș.a. —, existentă deja în antecamera („orizontul de așteptare”), dar și, efectiv, în procesul de creație și nu se reduce la „efectele” obiectului, mai mult sau mai puțin deductibile. Chiar și în situația lui — „oricare ar fi acesta” (Stolnitz) —, receptarea, de

<sup>42</sup> Trimit, spre exemplificare, la I. A. Richards, *op.cit.*, cap. *Impasul în teoria muzicii* (p. 167-172).

<sup>43</sup> Monroe Beardsley, *L'expérience esthétique...*, p. 156.



obicei retroproiectivă, apelează — ca și Kant când definește geniul — la natura care dă, și aceasta, reguli artei.

În al treilea rând, pornind de la triada comunicațională în artă (*poiesis* — *opera ficțională* — *aisthesis*), apare în mod firesc întrebarea în ce măsură *experiența estetică* — parte integrantă și din actul de creație — își apropiază *valoarea* filosofică, etică ș.a. (nu numai pe cea formală, eminentamente estetică) și care determină, în bună măsură, rezistența temporală a operei, considerată ca reper permanent (Homer, Shakespeare, Dante ș.a), vremelnice sau redescoperite sub formula „contemporanul nostru”. Așadar, „concepția cauzală a obiectului” nu poate fi indiferentă, cu atât mai mult, la „efectul” nu doar constatativ, ci participativ, în sens de a se conferi o valoare sau non-valoare „obiectului conștiinței” care este, în mod prioritar, artefactul artistic. Pe acest portativ, *atitudinea estetică* nu poate fi, evident, nici „dezinteresată” și nici „intransitivă”, după cum *experiența estetică* creează aliajul, desigur în proporții diferite, dintre valorile estetice și cele nonestetice.



#### **IV. INDUSTRIILE CULTURALE ȘI ESTETICA**



Dezordinea terminologică și ambiguitatea definițiilor continuă să obtureze, în mare măsură, circumscrierea — conținutistic vorbind — a unei sintagme ce, pe de altă parte, este frecvent folosită în limbajul contemporan. Dictionarul o consemnează succint, anume că „industria culturală poate fi definită, simplu spus, acea industrie care produce bunuri culturale”<sup>1</sup> și adaugă un extras dintr-un raport al UNESCO din 1982<sup>2</sup>. Pentru „preistoria” conceptului sunt citați îndeosebi reprezentanții Școlii de la Frankfurt — Max Horkheimer (*Dialectics of Enlightenment*, 1947) și Theodor Adorno — prin critica acestora de factură (anti)marxistă și îndreptată de asemenea împotriva industriei capitaliste, alienantă, în care „rațiunile artistice” sunt subordonate „rațiunilor economice”. Pentru Adorno, în *Minima Moralia* (1951), sistemul industriei culturale „în marea perspectivă a industriei universale, va trebui să-l definești ca exploatarea sistematică a rupturii seculare dintre oameni și cultura lor”, iar „autoritarismul ei mascat depășește toate excesele artei autonome, fiindcă industriile culturale nu numai că se adaptează la reacțiile clienților săi, ci, în

---

<sup>1</sup> *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Edited by Michael Payne, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2000, p. 129-130.

<sup>2</sup> Cf. *ibidem*: „Vorbim în general despre industrie culturală atunci când bunurile culturale sunt produse ori reproduce și distribuite pe linie economică și industrială, în acord cu strategiile bazate pe considerații economice implicând, totuși, și dezvoltările culturale”.



plus, le și stimulează, comportându-se ca și cum ar fi ea însăși unul dintre clienți”<sup>3</sup>. Critica corosivă adusă „tiraniei pieții” se reiterează în *Teoria estetică* (1970) în numele irepetabilității operei ce se refuză pieței: „în practica industriei culturale respectul social pentru detaliile empirice, aparența fără cusur a fidelității fotografice nu fac, exploatând aceste elemente, decât să se asocieze cu mult succes manipulării ideologice”. Prin standardizare, industriile culturale „planifică și exploatează nevoia de fericire”<sup>4</sup> a maselor.

După momentul Horkheimer-Adorno, practicile industriei culturale, dar și interpretările aferente au continuat într-un flux continuu, pe cale instituțională sau personalizată. Intrarea în era postindustrială și, în plus, antecedentele ideologice ale globalizării au facilitat reluarea discuțiilor despre conținutul și funcțiile sociale ale industriei culturale. Greater London Council (G.L.C.) reține, în jurul anilor '80, polemicile stârnite, dar cu mențiunea că expresia este discutabilă, ca și, de exemplu, „industria de agrement”, iar bunurile culturale de tipul TV, radio, muzică, reclamă ș.a. sunt dificil de adus la un numitor comun<sup>5</sup>. G.L.C. s-ar fi înscris, de altfel în tendința perdantă după Justin O'Connor, aceea de a negocia între *economie* și așa-numitele „politici

---

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflecții dintr-o viață mutilată*. Traducere și prefață de Andrei Corbea, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 167 și 227.

<sup>4</sup> Theodor Adorno, *Teoria estetică* (2005), ed. cit., p. 322 și 431.

<sup>5</sup> Cf. Nick Garnham, *Public Policy and the Cultural Industries, în Capitalism and Communication — Global Culture and the Economics of Information*, London Sage, Also Franco Bianchini, G.L.L., 1981, New Formation, nr. 1.



culturale", deoarece a înțeles prin industrii culturale „reproducerea tehnologică” și nimic mai mult, în timp ce în alte studii „sectorul artelor tradiționale” au fost considerate împreună cu „beneficiile externe ale culturii”, iar ca problema să se complice și mai mult Departamentul de Cultură, Media și Sport (D.C.M.S.) a ajuns să le numească pe toate „industrii creative”, deși, atenționa același O'Connor, „nimeni nu a fost în măsură să ofere o distincție între cultural și creativ”<sup>6</sup>. Dacă industriile culturale ar trebui să fie acele activități care se ocupă, în principal, de bunuri simbolice derivate din bunurile culturale, rămâne în suspensie sinonimia dintre *valoare culturală* și *valoare comercială*, indiferent că vorbim despre film, muzică înregistrată, design, artizanat, muzeu ori galerie de artă. În consecință, clasificările sunt și ele ezitante: pentru Throsby, ar exista trei clase, anume artele creative (muzica, teatrul, dansul, literatura, artele vizuale, dar și „arta video” și multimedia); industria care produce bunuri ce implică un anumit grad de „ieșiri culturale”; extinderea industriilor culturale la design, publicitate și arhitectură<sup>7</sup>. Pentru Hesmondalgh, în schimb, există „industrii culturale de bază”, incluzând acele industrii ce creează „artefacte culturale”, precum radiodifuziunea și filmul, imprimarea și publicarea electronică, publicitate ș.a., dar, iarăși, cu specificarea că obiectele produse sunt cu prioritate economice. Pe de altă parte, instituțiile amintite (D.L.C. și D.C.M.S.) mai

<sup>6</sup> Justin O'Connor, *Definition of Cultural Industries* (1999), în <http://www.mipc.mmu.ac.uk/iciss/defin.pdf>

<sup>7</sup> Cf. Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.



includ în industriile culturale patrimoniul istorico-material (precum monumente, situri, case memoriale), dar și tradiții gastronomice sau „evenimente de reprezentare” (festivaluri, parcuri, grădini, creații de modă). În tot acest context lipsit de un ax conceptual și coagulant, *O critică a definițiilor industriilor culturale și creative în politici publice* (2007) semnează Susan Galoway și Stewart Dunlop. Întrebarea crucială — „se poate consuma astăzi cultura n u m a i printr-un mecanism de piață? — este urmată de un răspuns nu îndeajuns de convingător, respectiv faptul că „metodele de producție nu definesc ce este cultura, dar sunt esențiale pentru a explica de ce aceste industrii trebuie să fie considerate ca făcând parte din politica culturală și nu doar economică”<sup>8</sup>. Totalizând definițiile schițate de Justin O’Connor (1999), Towse (2000), Cunningham (2001), Hesmondalgh (2002) ș.a., autorii constată că ele se fundamentează pe cinci criterii principale ce acoperă o plajă largă, anume: 1. creativitatea; 2. valoarea de utilizare; 3. productivitatea; 4. proprietatea intelectuală; 5. semnificația simbolică. Criteriile enunțate includ, cum se observă, „semnificația simbolică”, la care se propune încă unul important — „libertatea de exprimare” — ca factori distinctivi ai bunurilor produse de industriile culturale. Ele alcătuiesc contrapunctul ce amortizează, dacă nu chiar recuză, opinia că obiectele produse sunt de natură eminent economică.

Examinarea acestor accepțiuni, la care s-ar putea alătura și altele, permite circumscrierea câtorva trăsături ce

<sup>8</sup> Cf. <http://www.Kuultuurikoda.eu/sites/default/files/cmtls>



vizează caracterul socio-istoric, dar și ideologic, ambele fiind intrinseci industriilor culturale. Astfel, anticipate fiind, în chip critic, la mijlocul secolului trecut (prin Horkheimer și Adorno) industriile culturale au devenit parte integrantă din conglomeratele mass-media aflate în plină emergență. Ștergerea diviziunilor interne, adică înțelegerea industriilor culturale ca un ecosistem *sui-generis* și, implicit, ca o piață de producție/desfacere, întărește legătura, aproape rizomatică, între infrastructura culturală (*software*) și cea urbană (*hardware*). Această, deoarece are loc o mutație de perspectivă: unghiul *internalist*, agreat de *estetica esențialistă*, orientată, de obicei, spre triada artist — operă — receptor, este înlocuit cu perspectiva *externalistă*, cu proliferarea studiilor sociologice și pentru care arta nu este decât o activitate socială ca oricare alta<sup>9</sup>. Este vorba de o mutație în curs, ceea ce explică, de pildă, coabitarea — schițată în paginile anterioare — a *esticilor anti-esențialiste* cu *esențialismul moderat*. Într-o atare situație, principiul a produce/reproduce (tehnologic) cultura și a o consuma printr-un mecanism de piață dezvoltă cel puțin două urmări legate între ele.

Prima consecință constă în lărgirea *sans rivages* a frontierelor culturale cu riscul pierderii specificității produsului spiritual propriu-zis și, de aici, deplasarea nivelului valoric al acestuia spre ceea ce se numește, mereu mai frecvent, „cultura populară” (*cultural people*) sau „cultura de masă” transformată în bun de consum.

<sup>9</sup> Cf. Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, la care referă și Mara Rațiu în *Arta ca activitate socială*, ed. cit., p. 13.



Spectrul acesteia cuprinde *cultura (tele)vizuală*, care a regramaticalizat prerogativele radioului și ale cinematografului; *cultura electronică*, perfecționată de hackeri; *cultura computerului* atotcuprinzător, incluzând hiper-textul, dar și jocurile pe calculator, *cultura cyberspațiului* ș.a — toate adunate sub umbrela permisivă a *culturii divertismentului*, în bună măsură americanizat, ce ar caracteriza *Post/postmodernismul*<sup>10</sup>. Cert rămâne însă faptul că, plasat în „supermarketul cultural global”, conceptul de cultură suportă „erodarea totală a deosebirilor dintre cultura elitistă și cultura populară”, în sensul că cea dintâi „a devenit pur și simplu o altă subkultură, o altă opinie, o altă voce”<sup>11</sup>, tot mai redusă ca vizibilitate/audiiență pe autostrada informațională. Astfel, romane clasice sau moderne sunt comprimate, reținându-se mai cu seamă cota de senzațional, seriile TV ajung la sute de episoade, aluvionând bovarisme și refulări diverse, copiile unor tablouri sunt doar o mobilă în casă ș.a. Or, în aceste condiții impuse de piața globală, cele două criterii ce disting, nu neapărat la modul elitist, bunurile culturale primesc accente diferite: adevărata *valoare simbolică* își restrânge aria, în vreme ce *libertatea de exprimare* a acesteia o diluează până la nerecunoaștere. „Interfața uman — computer — cultură”<sup>12</sup>, respectiv confruntarea noastră cu o cultură în formă digitală, se datorează, cum s-a observat, unor veritabile industrii culturale ce

<sup>10</sup> Cf. Mihaela Constantinescu, *Post/postmodernismul: cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>12</sup> Cf. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2001.



monopolizează și modelează piața: Hollywoodul nord-american, telenovela sud-americană, muzica pop britanică, jocurile electronice japoneze, filmele muzicale indiene ș.a. Mai mult, în studiul *Extazul comunicării* sociologul Jean Baudrillard analizează modul în care ecranul devine noua interfață cu noi înșine, el substituind, paradoxal, nevoia unei comunicări reale și individuale cu cea de lângă noi. Televizualitatea (și este integrabil aici și computerul) înlocuiește relațiile interpersonale. Iată de ce reacțiile demolatoare sunt tot mai frecvente, în pofida achizițiilor indiscutabile oferite de tehnologiile digitale: „[...] televizorul înseamnă, de fapt, viața reală, cultura postmodernă, societatea și economia, inducând o cultură populară a decadenței și obscenității, astfel încât orice aspect al vieții care, în mod ontologic, nu poate fi redus și exprimat prin televiziune, devine periferic și insignifiant pentru viața oamenilor. Televizorul devine un instrument al opresiunii și decrepitudinii intelectuale. El degradează nu doar coeziunea socială, ci și pe cea familială, implementând o simulare monitorizată electronic și controlată tehnocratic”<sup>13</sup>. La fel, „relațiile construite în *cyberspace* sunt fluidizate și își pierd caracterul personal. În interacțiunile *online*, relațiile interpersonale din lumea reală devin asocieri impersonale integrate cu ajutorul mijloacelor *mass-media*”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Steven Connor, *Postmodernist Culture*, Blackwell Publishers, Oxford, 1994, p. 171.

<sup>14</sup> Adrian Lemeni, *Cultura virtuală — expresie a unei false comunicări*, în „Tabor”, I, 2008, nr. 12, p. 50, unde oferă și un extras din Brian Loader, *Cyberspace divide*, Routledge, London, 1998, p. 5. („În *cyberspace* fiecare se află în întuneric. Putem schimba cuvinte unii cu alții, dar fără să ne putem vedea. Cu ajutorul tehnologiei de azi, noi putem fractura concepția tradi-



A doua consecință vizează structura și, iarăși, funcționalitatea obiectelor fabricate de industriile culturale. Produse/reproduse pentru „beneficii externe”, acestea încorporează o realitate explicată magistral încă de Marx în primul capitol, partea a patra (*Caracterul fetiș al mărfii și misterul său*) din *Capitalul*: „ca valoare de întrebuințare [marfa] nu are nimic misterios, indiferent dacă o privesc prin prisma faptului că, datorită proprietăților sale, ea satisface nevoi omenești sau că dobândește aceste proprietăți abia ca *produs* al muncii omenești”<sup>15</sup>. În schimb, ca purtătoare de valoare (*valoarea de schimb a produsului*, scrie Marx) marfa se transformă într-un bun imaterial și abstract. Or, în temeiul „beneficiilor externe” industriile culturale încurajează, mai mult sau mai puțin programatic, fetișismul, adică „suprapunerea dintre valoarea de schimb și valoarea de întrebuințare [căreia] îi corespunde suprapunerea dintre valoarea simbolică aparte, singulară și întrebuințarea firească a obiectului”<sup>16</sup>. Dar suprapunerea nu permanentizează echilibrul și nici legătura dintre cele două valori. În fapt, de cele mai multe ori „bunul cultural” fie că decade în starea de obiect material pur și simplu (lipsit până și de valoarea de întrebuințare), fie că valoarea (inițial) de schimb ori

---

țională despre identitatea persoanei, trăind simultan ca multiple persoane în diferite vecinătăți virtuale.”)

<sup>15</sup> Karl Marx. *Capitalul*, ediția a patra, vol. I, Editura Politică, București, 1960, p. 108.

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *Marx sau Expoziția Universală*, în *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*. Traducere de Anamaria Gebăilă, Editura Humanitas, București, 2015, p. 70; și în continuare: „Așa cum fetișistul nu reușește niciodată să-și posede în totalitate fetișul, acesta fiind simbolul a două realități contradictorii, la fel, posesorul mărfii nu se va putea niciodată bucura de marfa ca obiect de întrebuințare și ca valoare” [simbolică].



simbolică alunecă, se amplifică într-o realitate precum-pănită virtuală, conștientizată, de altfel tot, de către Marx, după ce a văzut palatul fantasmagoric, de cristal, în Londra anul 1853, la prima Expoziție Universală din Hyde Park. Prefacerea unui habitat (în speță, palatul conceput de Paxton) într-un „obiect feeric” (*objet féerique*) este prezentă astăzi în industriile culturale într-un proces iterativ. Reclama propune, dar ajunge și să impună orice produs de consum, atașându-i o aureolă atractivă. Agamben îl comentează și pe Baudelaire care, „transformându-și propria artă în marfă și fetiș”, a înțeles, totuși, că, „dacă arta voia să supraviețuiască în civilizația industrială, artistul trebuia să caute să reproducă în opera sa distrugerea valorii de întrebuințare și pe aceea a înțelegerii tradiționale, care se afla la originea experienței șocului”<sup>17</sup>. Invers, turnul Eiffel, contestat virulent pentru amplasare, tot la o Expoziție Universală, a fost acceptat, treptat, ca emblemă a Parisului, câștigând o „aură”, de astă dată modernă, fără a fi însă una propriu-zis estetică. Dar, în general vorbind, amplificarea inflaționară a „valorii de schimb” subminează/anulează chiar valoarea simbolică, să spunem inițială, iar efectul constă în universalizarea unei realități virtuale, realizată în primul rînd tehnologic. Valoarea simbolică (*id est*, valoarea estetică) ce caracterizează artefactul iese din regimul virtualității și datorită constituentului etic, mai mult, este, de fapt, o e t i c ă, fiind un produs eminent spiritual. De altfel, înțelegerea locului pe care „imperativul etic” (Kant) îl ocupă în artă

<sup>17</sup> Idem, *Baudelaire sau marfa absolută* în op. cit., p. 78.



devine argumentul forte pentru re-autonomizarea artistului, și o disciplină amintită, *metaetica*, datând din 1909, pornește de la re-vizitarea — altfel decât cea schițată în paginile anterioare — a cunoscutei aporii kantiene și, respectiv, a autonomismului din capitolul prim al *Criticii facultății de judecare estetică*. În capitolul 59 (*Despre frumusețe ca simbol al moralității*) din aceeași lucrare, citim că „libertatea imaginației (deci a sensibilității facultății noastre) este reprezentată în aprecierea frumosului ca acordându-se cu legitatea intelectului (în judecata morală, libertatea voinței este gândită ca acordul acesteia cu sine însăși, potrivit legilor generale ale rațiunii), [...] căci noi desemnăm adesea obiectele frumoase ale naturii sau artei prin nume care par că se întemeiază pe o apreciere morală”. După lectura enunțurilor aproape criptice din *Jurnalele* lui Wittgenstein II<sup>18</sup>, reprezentanți ai metaeticii analizează conexiunea, chiar coincidența dintre *estetica autonomistă* și *morală kantiană*, ajungând la concluzia că autonomia artei trebuie văzută, cu termeni kantieni, ca autonomie a unui subiect moral (problema libertății voinței), iar valoarea estetică este și valoare morală, prin intermediul intenționalității pe care o conține<sup>19</sup>. Critica, estetica și obiectul acestora

<sup>18</sup> Ludwig Wittgenstein, *Jurnale 1914–1916. Câteva remarci asupra formei logice*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 175: „Lumea și viața sunt una / Viața fiziologică nu este desigur «viața». Și nici cea psihologică, Viața este lumea / Etica nu tratează despre lume. Etica trebuie să fie o condiție a lumii, ca și logica. / Etica și estetica sunt una”.

<sup>19</sup> Într-o remarcabilă teză doctorală, *Estetica autonomistă post-kantiană ca etică aplicată. Eticismul de substrat al criticii literare puriste din secolul XX* (Facultatea de Litere, Cluj-Napoca, 2015), Silvia Giurgiu trece în revistă contribuțiile semnate de Diane Collinson (*Ethics and Aesthetics are One*), Hanne Appelqvist (*Why does Wittgenstein say that ethics and aesthetics are*



(*opera de artă*) se originează și se dezvoltă în siajul, prioritar, al „moralei generale”, ca să folosim altă sintagmă kantiană, deosebită de „morală empirică”. Dimensiunea etică este intrinsecă *poiesis*-ului artistic, iar în *aisthesis*, în receptare, „în actul propriu-zis al lecturii [...], există un moment care nu este nici cognitiv, nici politic, nici social, nici interpersonal, ci unul pur și simplu independent etic”<sup>20</sup>.

Iată de ce arta, care — prin definiție — se opune divertismentului pur, are cel mai mult de suferit. Astăzi, întrebări firești despre unicitate, originalitate ș.a. sau despre existența încă a entităților distincte (specific național, canon literar-artistic) nu își găsesc răspunsuri convingătoare în fața unor ideologii agresive, create de industriile culturale și pe care ajung până la urmă chiar să le instrumenteze. Ce poate face, în acest context, estetica generală cu categoriile și conceptele sale operatorii timp de secole? Se pare că este obligată să-și schimbe total gramatica, însă disciplina nu dispare, deoarece „a utiliza estetica înseamnă a completa orice act, orice fapt, orice lucru”, dar și fiindcă „subiectul estetic este conștiința ultimă a existentului ca existent”<sup>21</sup>. Spre a exemplifica,

---

*one and the same?*) și de Martha Nussbaum (*Love's Knowledge: Essay on Philosophy and Literature*) ș.a., ca să observe, în *Concluzii*, că „estetica teoretică ar suporta echivalarea cu *metaetica*, în timp ce practica curentă a criticii literare, a interpretării de text, ar urma să fie asimilabilă unei *etici aplicate*” (p. 201).

<sup>20</sup> J. Hills Miller, *Etica lecturii*. Traducere de Dinu Luca, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 23, unde autorul oferă exemplificări din Kant, De Man, Eliot, Trollope, James și Benjamin, în cadrul temei *Deconstrucție și lectură*.

<sup>21</sup> Caius Dragomir, *Argument pentru o estetică a științei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 10-11: „Eul estetic pur, subiectul estetic autentic este



instinctul *thanatic* și cel *erotic* — două constante antropologice — alimentează dintotdeauna arta, care „își creează propria realitate ce rămâne valabilă” datorită și caracterului său în parte metasocial<sup>22</sup>, în răspăr cu o cultură virtuală ce, prin *virusii mass-media*, poate să ajungă la aleatoriu sau autonegare<sup>23</sup>. De altfel, esteticile aplicate s-au născut în ancadramentul categorial al esteticii generale, intrată în declin — din punct de vedere sistemic — începând cu finele veacului al XIX-lea. Estetica arhitecturii, de la Vitruvius la Le Corbusier, estetica muzicală ficționalizată de Thomas Mann în romanul *Doctor Faustus* („pătratul magic”) sau estetica artelor plastice și-au reînnoit instrumentarul și metodologia, impulsionate fiind (cu contestări și normale fricțiuni) de (neo)avangardismul european, precum și de noul pat germinativ economico-ideologic, aflat și acesta în siajul unor antecedente temporale, deja seculare. Astfel, în perioada crahului financiar din Wall Street, în 1929, francezul Raymond Loewy, debarcat la New-York în 1919, a creat *estetica industrială*, din dorința de a ameliora rentabilitatea, pe principiul că „ceea ce este urât se

---

un eu vid [...], el poate alimenta eul social, eul pragmatic etc., dar o face ținându-se la distanță de acestea. [...] Estetica este, astfel, educație a subiectului ca subiect, în raport cu lumea”.

<sup>22</sup> Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, ed. cit., p. 40.

<sup>23</sup> Mihaela Constantinescu, în *op. cit.*, p. 121-122, preia tripartiția tipurilor de virusi mass-media propusă de către Douglas Rushkoff în *Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture* (1994) și care, „în loc să călătorească de-a lungul unui sistem organic, un virus mass-media călătorește prin rețelele mediaspațiului”, precum *reclamele* („construite și lansate intenționat”), *virusii cooptați* („scandalul Allen-Farrow) sau *virusii auto-generați* (de exemplu „teoria matematică a haosului”).



vinde prost". Cartea sa *Forme utile* se sprijină pe două enunțuri semnificative: „Estetica a devenit instrumentul comerțului, frumosul, sloganul său” și „Arta pentru artă a devenit artă pentru a vinde”. Funcționalismul a fost promovat în epoca imediat ulterioară de mișcarea Bauhaus, fondată de Walter Gropius, și pe urmă de înființarea, la Paris, a unui Institut de Estetică Industrială (astăzi Design Industrie). Jacques Vienot a fondat și Școala Națională de Arte Industriale, elaborând nu mai puțin de treisprezece „legi” menite să specifice profilul instituțiilor create. Printre acestea, legea concordanței dintre forma și funcția obiectului, legea probității, incluzându-se aici dimensiunea etică în raport cu potențialul destinatar, sau legea artelor aplicate despre integrarea gândirii artistice în structura produsului au clasicizat estetica industrială de-a lungul secolului XX<sup>24</sup>. Dacă avem în vedere deschiderea artelor decorative spre formele asimetrice și, în general, spre transformările entropice ale materiei, a devenit firească dublarea și apoi asimilareaparcială a *esteticii industriale* de către *estetica științifică*, și aceasta tocmai din necesitatea de a se găsi o soluție, o structură prin care „semnul artistic” să se identifice cu „semnul natural”, așa cum experimentaseră, aparent paradoxal, arta abstractă sau poezia concretă. Comentând aportul de pionierat al lui Max Bense, interesat de relațiile/identificările dintre funcția

<sup>24</sup> Cf. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2004, p. 880-881, unde există o prezentare istorică și structurală a *esteticii industriale*.



estetică și funcția tehnologică<sup>25</sup> Guido Marpurgo-Tagliabue — într-o sinteză de referință consacrată esteticii contemporane — preia distincția epistemologică a lui Max Bense dintre concepția *macrofizică* („mecanica și optica clasică ce serveau de factori obiectivi și evidenți — spațiu, timp, direcție ș.a. — și se raportau la elemente verificabile”) și concepția *microfizică* (ce „nu operează pe obiecte, ci pe enunțuri, ea nu identifică lucruri sau proprietăți, ci structuri de ansamblu”). Or, *macroestetica* sau, în terminologia curentă, estetica esențialistă, clasică, întemeiată pe corelațiile fizice ale geometriei euclidiene (Galileo Galilei comentase *Infernul* lui Dante identificând principiile lui Euclid și Arhimede), este dublată și posibil de a fi înlocuită cu *microestetica*, ce scrutează mai ales semnele pure, adică raporturile dintre tonuri, metrica, ritmul, culoarea ș.a. Aici, procedeul artistic se transformă într-unul natural, mai exact, într-o funcție, ceea ce ne conduce la „întâlnirea dintre fizică și estetică [întâlnire care] se realizează ca o apropiere între mașină și conștiință, tipică pentru civilizația noastră tehnică”<sup>26</sup>. Precum arta, conștiința de

<sup>25</sup> Max Bense, *Aesthetische Information, Aesthetica II*, Agis-Verlag, Krefeld u. Baden-Baden, 1956, p. 59 ș.a.

<sup>26</sup> Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*. Traducere de Crișan Toescu, vol. II, Editura Meridiane, București, 1978 p. 230-242, din care extragem acest paragraf semnificativ: „Până acum fizica provoca estetica ; acum, dimpotrivă, avem reducția esteticii în fizică. Se întâmplă însă că procesul estetic (obiectiv, comunicativ) funcționează ca procesul fizic (entropic, probabilist), semnele ca semnale, și arta se raportează la probabilismul fenomenului fizic; într-un cuvânt, productivitatea artistică face loc unui proces natural. Înainte, culorile semnificau, ca mijloace semnificative, un obiect real ; acum figurile picturale sunt construite pentru a oferi culorile ca *datum*-uri autonome, ca o realitate degajată de desenul



sine a acesteia (estetica) urmează, în general, drumul științei. Integrabil *microesteticii*, conceptul de *estetică științifică*, revendicându-se de la teoria modelării, aco-peră, așadar, *estetica industrială*, alături de *estetica mate-matică*, *estetica informațională*, *estetica generativă*, *estetica cibernetică* și, desigur, variante mai mult sau mai puțin acceptate (*estetica computerului* este un exemplu). Aceste estetici cu zone interferente și chiar comunicante prin aspirația spre identificarea semnului *artistic* cu cel *na-tural* și invers își dobândesc treptat osatură conceptuală și metodologică proprie. *Estetica informațională*, schițată de Max Bense (și nu numai), are la bază teoria semne-lor, modelele matematice ale informației, elemente de psihologie individuală și de grup și consacră opera de artă drept informație specifică realizată în actul comu-nicativ; se introduce, de asemenea, conceptul de conexi-une inversă (*artistic vs natural*, *receptor vs emițător*) și cu accent pe studiul perturbațiilor din *canalul* ce asigură legătura dintre *sursă* și *receptare*. Informația — în sens de a da formă și a oferi cunoaștere — stă și la temelia *esteticii generative* — domeniu, de fapt, al *esteticii informaționale*. Pius Servien C o c u l e s c u stabilise opozițiile dintre mărcile de recunoaștere ale celor două tipuri de limbaj — literar (L.L.) și științific (L.S.). În ce consta modelarea? În reducerea textelor poetice, plastice ori muzicale la partiturile lor numerice, ca un loc privilegiat de inter-secție a *științei* cu *arta*. Coculescu ajunge pe această cale să descopere cei doi poli ai versului din limbajul liric,

---

figurativ al tabloului. [...] Procesul artistic care părea ireversibil s-a inver-sat – mergem de la formal la informal. Procesul fizic și procesul estetic devin factori interschimbabili”.



respectiv *ritmul tonic* și *ritmul aritmetic*. Cunoașterea regulilor ce guvernează relațiile dintre acești doi poli îi permite esteticianului reprezentarea numerică a ritmului, dar și premisele formalizării acestora — ambele fiind constitutive și *poeticii matematice*. Una dintre consecințele acestei proceduri și, deopotrivă, acestei metafizici a *ritmului* este constatarea că „asimetria este condiția unui fenomen, iar simetria este sfârșitul acestuia”<sup>27</sup>. Dacă modelul limbajului liric, teoretizat și aplicat de Coculescu, anunță ceea ce va deveni *gramatica generativă*, dar și demonstrația lui Umberto Eco despre „opera deschisă” (*opera aperta*), Solomon Marcus îl va continua pe esteticianul român naturalizat în spațiul francez, nu doar în multiplicarea — la un număr de cincizeci și trei — a opozițiilor dintre L.L. și L.S., dar și în elaborarea unei teorii a lecturii ca parte ilustrativă și integrantă din *estetica generativă*, asimilând pentru aceasta, tot ca model, celebrul *șir Fibonacci*<sup>28</sup>. Sursa lecturii generative este *repetiția* cu valoare de lege: „îndată ce un fenomen e pus în evidență cu ajutorul unor reguli, fenomenul poate fi repetat indefinit. Regula (sau regulile) funcționează ca o mașină generativă (o gramatică), permițând cititorului să potențeze opera în

<sup>27</sup> Cf. Pius Servien Coculescu, *Estetica — Muzică — Pictură — Poezie — Știință* (1953), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, subcap. *Cei doi poli ai limbajului*. Despre P. S. Coculescu, cf. Louis Lavelle, *Langage scientifique et langage lyrique*, în „Temps”, 5 mai 1935, și Jean Cassou, *Pius Servien*, în „Nouvelles littéraires”, XXVI, 1935, nr. 5. Citatul este aproape echivalent cu afirmația lui Max Bense din *op. cit.*: „Arta este efortul de a crea ordine din dezordine”.

<sup>28</sup> Despre lectura generativă, mai pe larg în volumul nostru *Studii de estetică...*, ed. cit., cap *Estetici ale receptării literare*, p. 190-192.



direcția pe care el o dorește. Regula se manifestă ca o transformare, pentru că ea proiectează o structură combinatorie finită într-o structură generativă infinită". Altfel spus, dacă performanța artistică este întotdeauna finită, competența receptorului este întotdeauna infinită"<sup>29</sup>. Ca să întregim triumghiul românesc, Matila Ghyka, descendent al scriitorului Ion Ghica și naturalizat, de astă dată, în spațiul anglo-american, este și el un antecesor al teoriei matematice a *ritmului*, anticipând și estetica informațională prin aspectele combinatorii existente în structura operei de artă. Urmărind geometria impusă de morfologia formelor vii și, implicit, de legile creșterii biologice, acest „prinț al esteticii”<sup>30</sup> departajează *ritmurile ireversibile* (ce se nasc și se dezvoltă în durată, în muzică, poezie ș.a., fiind emanații directe ale experienței trăite) de *ritmurile reversibile* (în plastică ori arhitectură, în structurile cristalelor ș.a. controlate de anumite regularități matematice); de asemenea, diferențiază simetria de tip *hexagonal*, ca expresie a

<sup>29</sup> Solomon Marcus, *Artă și Știință*, Editura Eminescu, București, 1986, cap. *Lectura generativă*, p. 38-39 ș.a.: „dacă o structură finită vizibilă nu poate fi transformată prin lectură într-o structură infinită inteligibilă, atunci ea nu este operă de creație, ci un simplu produs artizanal. [...] Lectura unei opere e un proces de învățare creativ, deoarece cititorul trebuie să inventeze gramatica, deci regulile prin care anumite fenomene, de el selecționate, se încarcă de sensuri”.

<sup>30</sup> Solomon Marcus, *Un prinț al esteticii: Matila Ghyka*, în *Artă și Știință*, ed. cit., p. 50-67, după o amplă prezentare, din unghi interdisciplinar, a operei lui Ghyka — „un gânditor prin excelență mediteranean” —, îi subliniază modernitatea acesteia în teoria artei (Rudolf Arnheim, René Huyghe), în științele contemporane și lingvistice, dar cu precizarea că „dacă nu a intuit viziunea generativă actuală, Ghyka a adoptat un punct de vedere funcțional, care surprinde dinamica operei ca un proces de creștere” (p. 55).



unui echilibru inert din lumea minerală, de simetria de tip *pentagonal*, legată de universul organic, aceasta din urmă ilustrând „pulsățiile crescânde ale unei spirale logaritmice”. Cea mai importantă simetrie pentagonală și, în același timp, paradigmă ideală a creșterii organice este *numărul de aur* (1,618), cunoscută de către antici și căreia Matila Ghyka îi consacră studii fundamentale din unghiul mecanismelor generative ale operei de artă, probate — împreună cu Salvator Dali — în elaborarea lucrării *Leda Atomica — 50 de secrete ale artizanatului magic* (1948)<sup>31</sup> sau care l-au inspirat pe Le Corbusier în proiectarea sediului Națiunilor Unite din New York. În ultima lucrare (*Filosofia și mistica vieții*, 1952), din păcate nefinalizată pentru a doua ediție din cauza morții autorului (1965), capitolul *Cibernetica* este o instructivă incursiune în preistoria „mașinilor savante”, de la „analiza combinatorie ideală la care năzuia Leibniz”, la mașina de calculat din veacul al XIX-lea a unui colonel britanic și apoi la utilizarea notației binare și a cartelelor perforate. Dacă estetica informațională se sprijină pe o viziune structuralistă, *estetica cibernetică*, incluzând *poetica cibernetică*, privilegiază sistemul, însă cultivând izomorfismele în sisteme totuși diferite. Revin, de ace-

---

<sup>31</sup> Cf. Matila Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, N.R.F., Paris, 1926 ; *Le nombre d'or: Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (tome I-II), N.R.F., Paris, 1931. În limba română a fost tradusă doar *Filosofia și mistica numărului* (1952). Traducere de Dumitru Purnichescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998. Despre realizarea picturilor lui Dali *Christus Hipercubus* și *Sacramentul Cinei cea de Taină* după proiecția cvadridimensională a unui cub desenat de Ghyka, cf. Basarab Nicolescu, *Salvator Dali, Matyla Ghyka și Stephane Lupasco*, în *„Convorbiri literare”*, 2015, nr. 8.



ea, la *Neuromantul* (1984) — primul roman din trilogia lui William Gibson: *Contele zero* (1986) și *Supradoza Monei Lisa* (1988) — pentru a ilustra ceva din glosarul și poetica ciberpunk-ului, datând din jurul anilor '80. Iată o asemenea introducere, agresivă, în sistem: „Programați o hartă să indice frecvența schimburilor de informații, în care fiecare mie de megabiți să reprezinte un singur punct pe un ecran foarte mare. Manhattan și Atlanta ar fi un alb compact [...]. Măriți scara! Fiecare punct — un milion de megabiți. La o sută de milioane de megabiți pe secundă, începeți să distingeți anumite străzi în mijlocul Manhattanului, contururile unor platforme industriale vechi de sute de ani, înconjurând centrul Atlantei [...]”; un termen-cheie, *matricea*, „își are originea în jocurile electronice primitive, în primele desene grafice”; *iarna mută* este inteligența artificială, ea „nu e decât o părticică din altceva, o entitate potențială. Eu sunt numai un aspect al creierului entității aceleia”; iar personajul *cyborg* arată astfel: „o pereche de brațe incredibil de lungi, cu tendoane ca niște funii, se flexară, roz-cenușii, în lumină. Avea o înălțime de doi metri, stătea pe două picioare și părea lipsită de cap, [...] avea cap, însă nu poseda gât. Ochii lipseau, iar pielea strălucea roză și umedă ca un intestin. Gura, dacă era o gură, era circulară, conică [...] și sclipea precum cromul negru”<sup>32</sup>. Filmele *Matrix* — titlul trimite la *matrice* — propun „viziunea integrativă” a ciberneticii în deplasarea rapidă, spatio-temporală a entităților, la prima vedere umane, dar cu un comportament automatizat și, mai ales, ambi-

<sup>32</sup> William Gibson, *Neuromantul*, ed. cit., p. 51, 59, 125, 98-99.



guu. Dilema contemporană, acutizată de multimedia, dacă vom rămâne *asistați* sau, mai grav, *înlocuiți* de calculator, adâncește falia, care s-a creat deja, dintre *comunicarea cu sine*, de care amintea Baudrillard, impusă de interfața computerului, și *comunicarea cu altul*, în temeiul *legatum*-ului antic despre omul definit ca „animal social” (*zoon politikon*). Probabil că, dincolo de comandamentele politice ale epocii comuniste, astfel s-ar putea explica ezitarea, la meridianul autohton, a esteticianului Victor Ernest Mașek. Dacă instructiva „introducere în estetica informațională”, publicată în 1972, subliniază rolul calculatoarelor electronice și circumscrie figura *cyber-criticului*, insistând, într-un plan de fundal, asupra imposibilității de a-l deosebi pe *autorul-uman* de *autorul-mașină*, într-o altă lucrare, apărută în același an, amintită deja anterior, Mașek va renunța la arta electronică<sup>33</sup>.

După acest excurs, desigur sumar, prin universul esteticii științifice se impun câteva observații, nu neapărat concludive, cât mai degrabă orientative într-o necesară și viitoare meditație privitoare la destinul esteticii generale în viitorul mai mult sau mai puțin apropiat:

a. După dispariția marilor sisteme de estetică generală și înlocuirea lor cu „religia artei”, redevabilă romantismului, secolul XX a fost traversat — în pofida lamentațiilor despre sfârșitul disciplinei — de cinci

---

<sup>33</sup> Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică. Introducere în estetica informațională*, Editura Politică, București, 1972, și *Mărturia artei*, ed. cit. În același an (1972), la Editura Științifică, a îngrijit cu profesionalism antologia *Estetică, informare, programare*.



direcții aproape sincrone ca dezvoltare: *estetica științifică* (ce include *estetica industrială*) a fost contemporană cu *estetica fenomenologică*, dar și cu diversificata *estetică a curenților de avangardă*, la care s-au adăugat *estetica deterministă*, de orientare sociologică, și apoi *filosofia analitică a esteticii*.

b. Dacă estetica industrială avusese, încă de la începuturile sale, un caracter aplicativ, estetica științifică s-a dezvoltat oarecum în paralel cu ebuliția culturii de masă, instituind — prin gradul ridicat de abstractizare — un nou elitism. Doar cibernetica, preluând și re-inventând lecția oferită de modelele matematice va influența decisiv *cultural people* și nu numai. Dar o va influența nu oricum, ci lărgind *libertatea de exprimare* și, pe de altă parte, diminuând, chiar exonerând celelalte două atribute fundamentale ale produsului spiritual — *proprietatea intelectuală* și *semnificația simbolică*.

c. Consecința este că „ceva corcit, între s e m n și l u c r u [între semnul artistic și semnul natural — nota n.], fără să fie sinteza lor, este lumea obiectelor industriale, publicitare — *Plakatweltul*” (Guido Morpurgo-Tagliabue), și aceasta deoarece serializarea ajunge să devalorizeze modelele elaborate de estetica științifică.

d. *Design Industrie* și *Estetica generativă* sau tehnologia electronică au în prim-plan obiectul *in actu*, în timp ce estetica științifică, aproape clasicizată,



pune accentul pe descrierea (*id est*, receptarea) obiectului utilitar/estetic/artistic.

e. Doar o parte din estetica de astăzi, legată de curentele din a doua jumătate a secolului trecut, se dezvoltă în *avans* sau *împreună cu* media cvasiculturală contemporană.



# ADIACENȚE TEORETICE



## Detaliu și Sinteză

În medievistica românească din ultimele decenii, Dan Horia Mazilu ocupă prim-planul cercetărilor de slavistică, fiind, în același timp, continuatorul unor iluștri predecesori — savanți și dascăli — care s-au aplecat cu osârdie benedictină asupra manuscriselor și tipăriturilor ce reflectă răspândia culturală a celor două lumi din veacurile XVII și XVIII — Orientul bizantino-slav și Occidentul latin. Modelul Cartoian a fost fixat, indirect, în caracterizarea pe care o face savantului în *Prefața* la ediția din 1996 a *Istoriei literaturii române vechi*, de fapt un decoct al cursurilor universitare. Iată, Nicolae Cartoian „a fost cel care a delimitat limpede disciplina pe care o slujea, eliberând — o dintr-un „indefinit” filologic și cultural, așezând-o între științele cu țeluri estetice bine determinate și, mai ales, ilustrând-o prin lucrări de detaliu și de sinteză, ce și-au păstrat și astăzi, întreagă, însemnătatea”<sup>1</sup>. Nu altfel procedează prefațatorul, respingând și el „monomania istorică ori filologică a cercetărilor tradiționale”<sup>2</sup>, dacă ar fi să amintesc doar *Vocația europeană a literaturii române vechi* (1991) și, mai ales, *Recitind literatura română veche* (vol. I-III, 1994-2000).

<sup>1</sup> Dan Horia Mazilu, *Prefață* la Nicolae Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 8.

<sup>2</sup> D.[oina] C.[urticăpeanu], în *Dicționarul scriitorilor români*, vol. III, Editura Albatros, București, 2001, p. 138.



Cărțile au crescut firesc una din cealaltă, grație unor cadre mari, fixate aprioric, respectiv *(Pre)Renașterea românească* („parte integrantă din Renașterea Europei răsăritene”, aceasta derivată fiind din *Renașterea Paleologă* a secolelor XIV — XV) și *Umanismul Baroc*, alături de nucleeele coagulante și, în aceeași măsură, iterative, precum *genul oratoric*, prezent în amintitele paradigme culturale. Un asemenea ax referențial este personalitatea lui *Udriște Năsturel*, fixată monografic în 1974 și prezentă, sub formă diseminată, în *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea* (1976), de asemenea, în *Literatura română din epoca Renașterii* (1984) și, firesc, în cele două tomuri despre *Proza retorică în literatura română veche* (1986 și 1987). Raportările la *Udriște Năsturel*, „ipostază tipică a cărturarului Contrareformei”<sup>3</sup>, leagă, prin urmare, aceste studii (chiar dacă nu ocupă locul din prim-planul acestora) și nu e deloc întâmplătoare alegerea romanului popular *Varlaam și Ioasaf. Istoria unei cărți* (1981), cu accentul pus pe traducerea românească datorată lui *Năsturel*, „al doilea logofăt din Fierești”. Este un exemplu de rigoare filologică și de interpretare naratologică influențată de grila structuralismului la modă în epocă. Complexitatea, dar și universalitatea acestui text ce face parte din „ciclul inițiativ”<sup>4</sup> este etalată și prin referințele laborioase care fac din scrierea „cărtu-

<sup>3</sup> Virgil Cândea, *Umanismul lui Udriște Năsturel și agonia slavonismului cultural în Tara Românească*, în *Rațiunea dominantă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 56.

<sup>4</sup> Pentru Mihai Moraru, „descoperirea cărților populare, în retrospectivă, este descoperirea conceptului de literatură universală în stare genuină” (*De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p. 58).



răresc-populară” (Lecca Morariu) o problemă de-a dreptul homerică sub raportul circulației, al versiunilor și, desigur, al semnificațiilor filosofice și simbolice. O comparație cu analiza — meritorie și aceasta — realizată în epocă de C. Ciuchindel (în *Povestea lui Archirie filosoful...*, 1976), însă axată numai pe radiografierea manuscriselor autohtone, este concludentă prin excelența deschiderilor metodologice din *Varlaam și Ioasaf*. Confruntarea textuală a versiunilor sud-slave cu cele românești îl conduce pe comparatist la circumscrierea, cu un plus de coerență față de abordările anterioare, a sursei traducătorului Udriște Năsturel, dar și la concluzia că versiunea logofătului „se așeza, cu utilitate, alături de celelalte unelte cu care încerca să edifice protecții în calea infiltrărilor reformate”; mai mult, în aceeași grafie, paginile povestirii inițiatice „întruchipau încă o punte spre o atmosferă de Renaștere târzie sau, poate, mai exact, de Baroc sud-est european, complex eterogen ce începea să-și facă simțită prezența în producțiile literare din țările române”<sup>5</sup>. Dublat de filolog, istoricul literar reia, corijează și mai cu seamă amplifică (în capitolul *Conturarea destinului literar*) prezentarea succintă efectuată de Nicolae Cartoian în cunoscută sinteză consacrată cărților populare<sup>6</sup>. Astfel, pornind de la adevărul că „rescrierea perpetuă a fost nu numai *un dat fundamental*, ci și o *condiție obligatorie* a existenței cărților populare”<sup>7</sup>, Dan

<sup>5</sup> Dan Horia Mazilu, *Varlaam și Ioasaf. Istoria unei cărți*, Editura Minerva, București, 1981, p. 78.

<sup>6</sup> Cf. Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească. Epoca influenței sud-slave*, vol. I, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 291-312.

<sup>7</sup> *Varlaam și Ioasaf*, ed. cit., p. 159.



Horia Mazilu încercuiește „nodurile” sau nucleeele generatoare ale versiunii lui Udriște Năsturel, aflată — ca și celelalte cărți populare — între oralitate și scriere, raport ce face obiectul studiilor din aceeași perioadă semnate de Cătălina Velculescu, respectiv *Cărțile populare în cultura românească* (1986) și *Între scriere și oralitate* (1988)<sup>8</sup>. Or, acești (re)generatori textuali precum pilda sau parabola se încadrează în același strat intermediar care este cultura manuscrisă. Mai exact, dacă parabola *Inorogului*, de exemplu, exprimă „lumea dinăuntru” (sau „cultura de concentrare”), rescrierea sa diegetică este constitutivă deopotrivă „lumii dinafară” (sau culturii „în expansiune”). Iată de ce cred că „deosebirea netă” dintre cele două culturi, formulată de Al. Duțu, este discutabilă tocmai în ideea statutului de intermediaritate a cărților populare<sup>9</sup>. *Varlaam și Ioasaf* nu face excepție, datorită aceluiași statut. Cei doi poli ai schemei coabitează, uneori se mixează, așa cum proce-

<sup>8</sup> Sunt cercetări pe care le consideram drept prolegomene absolut necesare pentru o sinteză teoretică și aplicativă structurată pe raportul dintre oralitate și scriere, în volumul nostru, *Cântecul lui Leonardo*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, p. 56-63. Al. Duțu menționează, iterativ, că „manuscrisele s-au păstrat pe o linie mediană între comunicarea orală și comunicarea prin tipar”, reluând observațiile similare ale lui Irmgard Lackner („Literatura populară” și cultura tipărită, în Al. Duțu, *Călătorii, imagini, constante*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 227.

<sup>9</sup> Pentru Al. Duțu, „deosebirea este netă între culturile axate asupra unor adevăruri fundamentale — culturile de concentrare — și culturile care deduc adevărurile din datele experienței culese din diverse domenii — culturile în expansiune” (*A fost marele Turc european ?*, în *Călătorii, imagini...*, ed. cit., p. 125). O îndoială asemănătoare cu a noastră, la Cătălina Velculescu, în recenzie la studiul lui D. H. Mazilu, din „Revista de istorie și teorie literară”, 1982, nr. 3: „Evoluția spre «dogmatizare» a copiilor în mediul clerical și spre literaturizare (până a se reține doar pildele) era schema în care am crezut”.



dase Anton Pann care, intuind perenitatea fondului paremiologic din *Archirie și Anadan* îl îmbogățește tocmai pe latura sapiențială (mărește numărul „poveștelor” cu încă douăsprezece), și, pe de altă parte, e p i c i z â n d proverbul în *seria* constitutivă artei sale, îi transferă ceva din mișcarea proprie relatării epice<sup>10</sup>. Redevabile unui structuralism înțeles mai elastic, „potențialitatea și succesivele reconvertiri” ale „nodurilor” ridică, în subsidiar, și valabilitatea traseului cu sens unic — carte populară v e r s u s folclor —, susținut iterativ de către I. C. Chițimia, potrivit căruia nu folclorul a fost influențat de cărțile populare, ci acestea ar fi încorporat, de-a lungul timpului, creații folclorice. Luând un exemplu — *parabola celor patru racle* din *Varlaam și Ioasaf* —, Dan Horia Mazilu demonstrează că romanul popular nu deține exclusivitatea vehiculării „nodului”, că, altfel spus, traseul folclor v e r s u s romanul popular este la fel de adevărat.

Mai exact, drumul, cu termeni substituibili, de la „utilizările emblematice” la „nutrirea cărților populare din arsenalul folcloric al popoarelor”, până la „dizolvarea integrală” a acestora în structuri folclorice sau culte, este reconstituit cu exemplificări convingătoare<sup>11</sup>. În atari analize sprijinite pe confruntări textuale, dar și cu apelurile frecvente la iconografia existentă în mănăstiri și biserici, d e t a l i u l prepară și certifică în aceeași măsură s i n t e z a menită să ridice noi sugestii, întrebări și provocări exegetice. Astfel, urmând exemplul

<sup>10</sup> Cf. studiul *Neșansa romanului popular. Câteva cauze. Archirie și Anadan*, în volumul nostru, *La marginea geometriei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 68-77.

<sup>11</sup> Dan Horia Mazilu, *Varlaam...*, ed. cit., p. 221-224.



lui Cartoian, autorul enumeră, cu numeroase adăugiri, autori precum Boccaccio, Shakespeare ș.a., care au prelucrat teme și motive din *Varlaam și Ioasaf*. Numai că, în pofida caracterului său excepțional prin cheia inițiatică și prelungirea sa din budism în creștinism, și acest roman popular a trăit, totuși, neșansa re-gramaticalizării, în integralitatea lui, de către literatura pe care o numim cultă. Exemplul lui Sadoveanu, care a prelucrat *Sindipa filosoful* în *Divanul persan*, este singular în literatura română și prin performanța estetică. Dincolo de mutațiile mentalitare din veacul al XIX-lea, povestea despre convertirea lui Ioasaf merita — ca și alte exemple ale genului — să fie așezată pe portativul societății moderne, reprezentată de „totalitatea intensivă” (Georg Lukács) a romanului. Însă meritul acestei lucrări, extrasă doar la modul exemplificativ din o p e r a istorico-critică și filologică a lui Dan Horia Mazilu, poate fi rezumat astfel: rămâne un model de exegeză aplicată pe bază comparativă; e o cercetare monografică de referință consacrată unui manuscris cu dificultăți filologico-istorice adesea insurmontabile; constituie un reper de neocolit pentru meditația despre un segment cultural situat între o r a l i t a t e și s c r i e r e.

### Despre *ekphrasis* în lirică

„Reprezentare verbală a unei reprezentări vizuale”<sup>12</sup>, clasicul *ekphrasis* (< *ek-phratikos*) a făcut să curgă multă cerneală exegetică, și asta datorită semnificației sale de

<sup>12</sup> A. W. Heffernan, *Museums of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 27.



p r a g, perpetuat până astăzi, inițial între obiectul de artă și descrierea lingvistică, dar și prin funcția sa de *punere în abis* în structurile narative. Teoretizat și practicat ca exercițiu retoric de către cea de-a doua mișcare sofistă, termenul — ridicat la demnitate categorială — suferă în prezent distorsiuni, permutări, interferențe, dar și hibridări legate, de exemplu, de transcrierea lingvistică a unei fotografii, a unui cadru cinematografic sau de funcționalitatea acestuia într-o multimedia rizomatică, astăzi mai mult sau mai puțin culturală. Ceea ce explică ezitarea exegeților de a utiliza sintagma consacrată. Astfel, lucrării *Interferențe, hibridări, tehnici mixte*, Alexandra Vrânceanu îi adaugă subtitlul *studii ale expresiei contemporane*<sup>13</sup> și nu *studii de ekphrastică*, tocmai pentru că „interferențele au ajuns prea departe și nu ne mai lasă să concepem o istorie a literaturii care să facă abstracție de limbajul vizual”. Transferabilitatea unui discurs în altul, a semnelor plastic în cel literar, bunăoară, este legitimată, printre altele, de un radical comun, cel a n t r o p o l o g i c — garantul, de fapt, al doritei resincretizări a artelor. În cadrul său se detașează, de pildă, suveranitatea *liniei* ce prelungește palpitul de viață în grafem, în literă, dar și în desenul ce precizează și delimitează spațiul plastic. La acestea, se adaugă rădăcini antro-po-geografice comune (El-Greco — Kazantzakis), ritmuri înrudite (Brâncuși — Blaga), principii constructive identice, depășind simple analogii (Braque — Ion Barbu) ș.a., ce contextualizează de multe ori practica

<sup>13</sup> Alexandra Vrânceanu, *Interferențe, hibridări, tehnici mixte*, Editura Universității din București, 2007.



ekphrastică și căreia postmodernitatea îi lărgeste gramatica inițială, aceasta fiind centrată pe extragerea și descrierea unui obiect plastic (*Gioconda*, să zicem) sau imaginat (*scutul lui Ahile*) în universul ficțional al unei proze. Binomul canonic, respectiv *imagine vizuală vs reprezentare lingvistică*, s-a păstrat ca atare în primul rând datorită narativității intrinseci din sfera primului termen, astfel că nu întâmplător o întrebare retorică precum *Cum citim o poveste în imagini?* — subtitlul altei cărți semnate de Alexandra Vrânceanu<sup>14</sup>, face obiectul studiilor instructive, laborioase despre existența modelelor literare în plastică. Astăzi, mai mult decât ieri, relația binară se prelungește cu refacerea, prin lectura ekphrastică, a imaginii, veritabilă sau reprodusă fotografic, implicând memoria receptorului dar și capacitatea de reconstrucție de către acesta a imaginii primare, mai ales când ea absentează din câmpul său cognitiv. Se creează, astfel, un *triunghi ekphrastic* astfel că, „indiferent de formele particulare pe care triunghiul ekphrastic le poate asuma, acesta oferă o metaimagine schematică a ekphrasisului ca practică socială”<sup>15</sup>. Avansează ipoteza că, în siajul sociologiei contemporane a *m e d i e r i i*, în grafia lui Pierre Bourdieu ș.a. (ce tinde, prin așa-numita *posturologie* din teoria literară, să detroneze iarăși singularitatea operei/ autorului), și în practica ekphrastică accentul cade pe *m e d i u l* generic al operei plastice, reconstruit doar asimptotic, pe *m e d i u l* receptor/re-

<sup>14</sup> Alexandra Vrânceanu, *Modele narrative în narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?*, Editura Cavallioti, București, 2002.

<sup>15</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 74.



creator, dar și pe mixajul acestora, conducând la înlocuirea chiar a *ekphrasisului* cu termenul de *intermedialitate*. Nu întâmplător a fost propusă sintagma *ochi intermedial* ce referă atât la cititorul contemporan, cât și la autorul descrierii literare, „datorită actului comun, care îi aduce în același plan semiotic — actul imaginației vizuale care face apel la memorie”<sup>16</sup>. Aducerea în prim-plan a mediilor în starea lor de coabitare sau de substituție ilustrează și dimensiunea unidimensională a postmodernismului, pentru că procesul se finalizează adesea cu efasarea, cu obturarea singularității, totuși, a secvenței artistice (fragmentul plastic, secvența cinematografică, fraza melodică etc.), în stilistica particulară a ipostazierii sale lingvistice în proză sau în lirică. Pe de altă parte, semnul iconic, desprins din contextul original printr-o *ekphrasă*, se poate preface în veritabile stereotipuri (reproducerea picturii lui Da Vinci poate apărea într-o reclamă la săpun, de pildă). Astfel, alunecările de sens, decise de avangardism, stereotipizarea iconului — care era deja un simulacru între lume și limbaj —, dar și comentariul critic, interogativ sau chiar parodic (ca să exemplific, al fecioarei lui Rafael convertită în „starul blond”), iese de sub presiunea muzeului, ceea ce nu se întâmpla, totuși, la „descriptorul” Balzac sau Flaubert. Astăzi, s-a spus, toate mediile sunt mixte, vertebate totuși, cel puțin inițial, de axul *image vizuală* (sau *auditivă*) — reprezentare lingvistică: cel generic, al tabloului lipsit de cele mai multe ori de aură prin seria-

<sup>16</sup> Aida Maxim, *O retorică a vizualului. Poetica ekphrastică și strategiile verbale de reprezentare a imaginii*. Teză doctorală, Cluj-Napoca, 2015.



lizare (Walter Benjamin), al *transpunerii ekphrastice* și acela *reconstituit* de memoria unui receptor legat de mediul diversificat, publicitar, (cvasi)artistic, a cărui parte integrantă este, de multe ori, fără voia lui. În consecință, ca și în cazul posturologiei (< postura *relațională* a creatorului și, deopotrivă, a receptorului), „fragmentul ekphrastic creează un efect de „democratizare” a relațiilor tradiționale între autorul operei și destinatarul acesteia”<sup>17</sup>.

Triunghiul ekphrastic este regăsibil și în spațiul generos al poeziei, deși genul liric a fost circumscris la modul teoretic pe un alt portativ. Au făcut școală horatianul *Ut pictura poesis* (poezia este ca pictura), afirmația probabilă a grecului Simonide (*poezia este pictură mută iar pictura o poezie vorbitoare*), dar și dezvoltarea lui Leonardo da Vinci, pentru care pictura este poezia care se vede, dar nu se simte și, invers, *poesia e una pittura che si sente e non si vede*. Pledoariile liricii românești pentru interferențele și înrudirile cu plastica sunt numeroase, iar culegerile de texte care le pun în lumină merită să fie reeditate, dacă ar fi să amintesc doar masiva antologie a pastelului românesc a lui Petre Stoica și Mircea Tomuș (*Efigiile naturii*, Editura Minerva, București, 1971) sau, mai ales, *Poezia artelor frumoase* (București, 1989), elaborată de Marin Mihalache. Din unghiul ekphrasei, între imaginea plastică și textul liric regăsim cele trei categorii de relații — combinate, integrative și de transfor-

---

<sup>17</sup> Cf. Cristina Sărăcuț, *Ekphrasis — miniaturi în mantia lumii*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.



mare/interpretare<sup>18</sup> —, însă cu accentul pus pe ultima dintre acestea, vizibil, de altfel, în importanța tabloului, luat adesea numai ca punct de plecare în meditația poetică, aceasta plasabilă într-o ceea ce s-ar numi, cu variații normale, o *indiferență ekphrastică* (*id est*, inexistența, în spațiul liric, a referinței clare la semnul iconic din care acesta, totuși, ia naștere în actul *poiesis*-ului). Pe de altă parte, o posibilă analiză spectroscopică a poeziei artelor frumoase dezvăluie coexistența și, desigur, echilibrul dinamic, câteodată inegal, dintre componentele triunghiului ekphrastic și mediile aferente: *tabloul cu aproximarea aurei sale generice* — *descrierea lirică, preponderent interpretativă* — *adaosul re-creativ al cititorului de poezie*. Uneori, semnul plastic este preluat, prin epici-zare, ca în superbul *Interior* al lui Ion Pillat, trezit la viață de motivul simbolist al auditivului („Atinsă, struna tainic a sunat...”) și într-o scriitură afină ca sensibilitate cu aceea a unui prozator contemporan, aproape uitat, I. A. Basarabescu, din *Acasă ori Cât ține liturghia*: „Se cern garoafele lui Luchian / Și sângerate cad din rama lor. / Prin florile unui chilim oltean / Sperioase păsări se înalță-n zbor” ș.a. *Natura moartă* fascinează, paradoxal, condeiul poetului. Paradoxal, pentru că acest gen pictural, consolidat în veacul al XVII-lea, după ce a depășit faza de ornament al saloanelor și ospetelor, ilustrează o singurătate locuită altădată de viață, mai mult, fundamentat pe jocul formal și acolo-

<sup>18</sup> Cf. Hans Lund, *Text as Picture*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 1992.



ristic, este, într-un fel, echivalentul formelor fixe din poezie. În plus, natura moartă poate fi o capcană tentantă pentru interpretarea lirică, de vreme ce — observa Antonio Banfi în 1947 — „ea este moartă în măsura în care este goală, în care, fixată și închisă în ea însăși, nu ne mai iese în întâmpinare. În lucrurile cufundate în tăcere pare să se deștepte o viață secretă, tacită și străină, ba chiar ostilă omului”<sup>19</sup>. Cultivând un demonism al realului, în antiteză cu tendința sentimental idealizatoare — ajunsă la apogeu în romantism —, natura moartă reclamă performanțe ekphrastice în lirică, și Ion Pillat este un posibil exemplu. *Portretul* este un alt gen de reprezentare plastică îndemnând la ekphrasă. Astfel, „descriptorul” Aurel Rău reface, la modul lirico-epic, un *Portret în 1696*: „Constantin Brankovan are 42 de ani; / Coroana nu-i stă pe cap, ci pe masă; la mâna dreaptă / *distingi* inel de rubin / și *sunt* atât de triști ochii / de ctitor / în muntele Sinai: / *îl vor trece* / în rândul sfinților recile iatagane ce-și *fierb* oțelul / în Țarigrad / pe când pe viață / și pe moarte *zoresc* cioplitorii în piatră, / zugravii greci.... [subl. n.]”. Prezentificarea imaginii plastice, întărită de comentariu („atât de triști ochii”) vivifică un portret care, spre deosebire de afirmația lui Da Vinci, se vede, dar se și simte prin reprezentare lingvistică (*id est*, lirică). Dar inventivitatea poetică își lărgeste registrul, aproximând *mediul generic* al operei și orientând în acest mod sensul receptării. Un exemplu

<sup>19</sup> Antonio Banfi, *Filosofia artei*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1984, p. 64.



remarcabil ni-l oferă Dan Damaschin în *Rugăciunile pictorilor* (București, 2005): Massaccio, Georges De La Tour, Carravaggio, Murillo, Gauguin ș.a., prezenți și în frumoase reproduceri color, „se roagă pictând”, presupune poetul. Or, „aceste rugăciuni ale lor, în fond o sumă de revelații, am încercat să le transpun în cuvinte, rugându-mă, la rândul meu, ca oricare privitor al tablourilor”. Astfel, poetul „tălmăcitor” se transpune în acest mod în postura sugerată de *Maria Magdalena veghind* a lui Georges De La Tour: „Acum flacăra lumânării mele se oglindește / în cerul altei lumi. / Acum șiragul meu de perle zace pe masă aidoma veșmântului de șarpe neputincios, învins, / în timp ce, întrețesute, degetele mâinilor / mi se odihnesc pe o tigvă strălucitoare, / atribut al zădărniceii” ș.a. Așadar, „descriptorul” se substituie — desigur personalizând-o, asimilând-o chiar eului liric — celebrei imagini picturale. Dar nu doar pictura face obiectul ekphrasisului liric. Alături de Luchian, Tonitza, Grigorescu, Șirato sau Țuculescu ș.a. — descriși, evocați și interpretați frecvent cu uneltele poeziei —, sculptura, Brâncuși mai ales, se bucură de transliterări lirice, unele antologice, de la Lucian Blaga la un alt contemporan, Ioan Milea, care, în ciclul *Despre Brâncuși* (Cluj, 2007), realizează gracile engrame, ca în *Domnișoara Pogany*, *Foca* sau în *Țestoasa zburătoare*. Ultima extrage, aproape gnostic, la prezentul etern, echilibrul polilor (Zenit — Nadir): „Nu se zbate. Stă să se înalțe, / atât de ușoară s-a făcut. / De o prinzi din zbor poate fi aripă / și poate fi scut / și, pentru ochiul lăsat în



pământ, / pleoapă prin care, filtrată, / lumina pregătește un nou început”.

Pe acest dublu portativ — imagistic și lingvistic —, se plasează albumul liric *Rondul poezilor* (Cluj, 2014), oferită prin valoarea intrinsecă a eșantioanelor lirice și — ceea ce interesează aici — diversă prin transcrierile mai mult sau mai puțin ekphrastice. Este vorba, subliniez, de un comentariu relațional și nu aplicat structurilor prozodice propriu-zise. E de menționat, în primul rând, absența reperelor din universul picturii abstracte; se apelează, în schimb, la valorile figurative și preponderent clasicizate din arealul național (Luchian, Grigorescu, Dărăscu, Șirato, Petrașcu, Tonitza ș.a.) sau în curs de clasicizare (Teodor Harșia, de pildă) — lucrări consultate la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. Tematic vorbind, există trei segmente ce coagulează tot atâtea grupuri *sui generis*: *natura moartă*, *portretul* și *peisajul* (urban sau campestru) sunt reținute, mai mult sau mai puțin descrise și interpretate de poeții rondului.

Primul grupaj, inspirat de **natura moartă** cuprinde constituenți ai triumghiului ekphrastic. Astfel, *Mere dintr-un tablou de Luchian* debutează cu operația unui descriptor propriu-zis: „Văd două rânduri de mere - / vreo nouă jos, iar deasupra / alte vreo cinci, toate-așezate cuminți / pe-o masă, în purpură și aur” (Ion Pop). Un alt poem, *Pasărea de foc*, ne propune, în schimb, un posibil mediu generic al tabloului lui Sava Henția, *Natură moartă cu vânat*: „[...] dar iată, / câinele vânătorului, pentru care rața sălbatică / e dorința împlinită a dimineții lui, / a înșfăcat-o. / Trupul ei aburind va fi tăiat în două / cu un cuțit de argint / Ofrandă gurilor



sporovăitoare și vesele..." (Flavia Teoc). La fel se procedează cu *Natură moartă* a lui Nicolae Dărăscu, în *La solz de pește*, unde peștii de pe masă amintesc, anamnetic, episodul copilăriei: „Peștii pe care-i prindeam / Într-un râu mai bătrân decât noi / Ne visează și acum / Pe masa de piatră din curte / Tineri și fericiți” (Ion Cristofor). Iar nașterea fructului din *Mere și evantai* a lui Gheorghe Petrașcu este convertită într-un fastuos *Basm în culori*, al facerii: „Maestrul zămislea marea și cerul / El într-un mugur prefăcea o sferă / Miez râvnea petala efemeră / Sub coaja mărului Maestrul da / Conturul unui vis ce strălucea / Cu-atâta grijă pete și culori...” (Gavril Moldovan). În fine, singurătatea constitutivă, de care aminteam, a naturilor moarte este surprinsă mai mult tangențial în *Suspinul crizantemelor* lui Luchian (Constantin Rusu) sau în *Albăstrelele* aceluiași Luchian (Lucia Sav), fiind enunțată și în finalul unui poem amintit („Singurătatea mea cântă neauzită de nimeni / La solz de pește”). Deși predomină evocarea nașterii aproape jubilativă și contemplația senină, același fruct pârguit — mărul — este resimțit și în ipostaza mai aproape de esența naturii moarte în micul poem *Cuibul cu mere*. Strânse laolaltă în *Coșul cu mere* a lui Octav Băncilă ca într-o anvelopă a muțeniei și singurătății totale, accentuate și de fructul stingher, situat alături de coș într-un admirabil echilibru formal și coloristic, „merele sângerii” care „atârnă de razele lunii” transmit, pe de altă parte, senzația de materialitate grea, dar și spectrală în același timp: „Ochii sticloși ai sâmburilor / Văd frunzele verzi / Scăldate de ploi / Cum se zbat / În gura furtunii. / Din cuibul sângeriu / Atârnat de



razele lunii / Un ochi privește / În ochii lumii" (Doina Cetea).

**Portretul** este și el preferat în *Rondul poezilor*. Genul portretistic se sprijină pe un paradox: creat prin desenul care sesizează mai ales un moment, un semn al omului, portretul aspiră, totuși, la succesiune, mai exact, la istoria comprimată a persoanei, de unde multitudinea schițelor până la varianta finală, de sentiment pictat în care culoarea primează, de obicei, față de linia desenului. Or, literatul nu poate reprezenta culoarea, o poate doar numi, chiar dacă, observa Julia Kristeva, tabloul trăiește prin comentariul său nu altfel decât lingvistic. Dar faptul că artistul pictează, de fapt, sentimente, acest lucru înlesnește creația lirică, îndemnată de bagheta magică a culorii, să reînvie atmosfera, poate epoca, drama, pe scurt, istoria persoanei pictate. În majoritatea lor feminine, în poziție șezândă, portretele invită de obicei la reverie, dar și la substituie, așa cum procedează Dan Damaschin în *Rugăciunile pictorilor*. Un exemplu citabil integral este *Ora de ceai*, cu raportare inițială la pânza lui Francisc Șirato, *Femeie în fotoliu*. Iată un eșantion: „un abur de ceai și bărbat vine spre mine, / mă lovește pe chip ca o pasăre / care nu știe că-i pasăre. / ceaiul îl bea ca pe o limfă de animal, / ceaiul alunecă prin mațe ca o vară din sud / ori ca o rusoaică leneșă după o noapte / sălbatică...” (Ruxandra Cesereanu). O situație identică în *Ciobănița*, după pânza cu același titlu a lui Nicolae Grigorescu: „eram chiar eu ciobănița întinsă molatec, / păzind nu miei, ci turma de vise [...] existența se revărsa prin ochii mei negri / ca două vortexuri ce nășteau universul...” (Hanna Bota). În



ambele poeme, portretul din tablou ia turnura autoportretului prin dubla relație ekphrastică, de integrare și de transformare. De asemenea, este de semnalat inserția (auto)biografică prin epicizare, ca în *Femeie în fotoliu*, după uleiul pe carton al lui Pallady („Ea a intrat în camera aceea / să se odihnească. / Erau un fotoliu acolo, / o perdea, obiecte la pândă, penumbra! / Ea a intrat cu sufletul gol, / n-a bănuț că-i o capcană, o cursă a timpului...” — Sânziana Mureșeanu), fie prin dialogul închipuit în *Portret de femeie* al lui Tonitza: „Maestre, soția dumneavoastră călătorește în sine, / Cu Tristețea. / Curând va deveni fântâna cu apă bună / Din mijlocul câmpiei...” (Mariana Bojan, în *Fântâna cu apă bună*). Portretele adolescente sau de copii invită adesea la idealizare, precum în *Cap de copil* (Gabriela Gențiana Groza) și în *Lângă cuminența de fată*, de Grigorescu pictată (Virgil Mihaiu), într-o versificare clasică, directă, fără complicații. În revers, portretul cu o fizionomie brăzdată de riduri, adesea asimetrică, este, pentru pictor, mai dificil de realizat decât acela al unei femei frumoase. Pe de altă parte, tocmai din asemenea ipostaze se poate deduce sau presupune mai credibil, dacă nu istoria, măcar un fragment din existența fixată pe pânză de către Nagy István (*Portret de bărbat*) și închipuită, emoționant și tot prin epicizare, de condeiul liric în *Cât ai scăpăra un chibrit*: „stătea în fața mea / și-și clătina paharul ușor / în stânga și-n dreapta // abia într-un târziu l-am auzit gângurind: / uite așa s-a dus / cât ai clipi / cât ai scăpăra un chibrit / nici n-a știut că se duce // un an a trecut de atunci / și e tot mai singură acolo / sărăcuța” (Daniel Moșoiu). Există însă trans-



literări lirice care ies din cadrele obișnuite. De pildă, imprecăția lui *Cain* adresată pictorului Aurel Popp, în tabloul cu trunchiul răsucit spre interior și fața nevăzută („Alungă-mă, dincolo de ramă / unde nu sunt oglinzi...” — George Vulturescu) și Ion Mureșan care, în *Nu putem*, realizează o scenă simbolică trasă parcă în cărbune, pornind de la *Grup de muncitori bretoni* de Elena Popea: „Am ieșit de la lucru / și ne-am oprit lângă balta asta neagră, / ca să ne jucăm jocul din copilărie...”. Portretul de grup (amintind aici de pânzele lui Courbet) cheamă și el evocarea fundalului istoric, așa cum se întâmplă în catrenele lui Alexandru Jurcan din *Prizonieri turci* (Nicolae Grigorescu). Ultimele exemple se află la limita a ceea ce numeam *indiferență ekphrastică*, în sensul că imaginea plastică deține, totuși, mai mult funcția de sugestie în exercițiul liric.

Nu este de mirare că **peisajul** — „un état d'âme” (Amiel) — este descris/interpretat de majoritatea pieselor din *Rondul poezilor*. Și asta, deoarece peisajul „înseamnă bucuria simplă de a putea percepe simțământul de plenitudine al vieții, descătușat de constrângere, adesea departe de oameni și de toate intențiile umane”<sup>20</sup>. Dar la fel de adevărat este faptul că obiectele, persoanele, spațiul înconjurător sau, altfel spus, *natura naturans* constituie, pentru pictor, obiectul fizic al percepției, pentru a deveni apoi *natură moartă*, *portret* sau *peisaj*, adică un soi de *natura naturata*, iar aceasta, în exercițiul ekphrastic al poetului — integral sau parțial —, se trans-

<sup>20</sup> Alain, *Un sistem al artelor frumoase*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 92.



formă în obiect al imaginii mentale și preluată, eventual transformată de receptorul de poezie. Este a doua mediere, după cea plastică, de unde prefacerile, adăugirile pe o scală între limita de jos, propriu-zis ekphrastică și cea de sus, unde imaginea alcătuită din linie și culoare constituie doar un punct de plecare în meditația poetică. Rurale sau urbane, campestre sau montane, uneori selectând semne ale prezenței/absenței omului (casa, fântâna ș.a.), universul vegetal sau marin peisajele trezesc, în muzică și poezie, o bogată claviatură de sentimente și meditații. Peisajul românesc, variat, nu face nici el excepție, iar reprezentarea verbală a genului în lirică îl particularizează și mai mult. Iată câteva ilustrări ce aproximează cele două limite ale scalei ekphrastice. Un poem intitulat *Privim* descrie integral imaginea vizuală a lui Nicolae Grigorescu din *Claie de fân*: „*Privim. Tăcerea e largă, înaltă / ornată discret la apus / cu câteva șoapte de vânt / Desculță și-n straițe ușoare de nori / lumina umblă pe dealuri mutând orizontul puțin mai departe / ca să se poată vedea întreaga singurătate / Privim. Sufletul pământului parcă e adunat aici într-o claie / cu mireasmă târzie de fân /: umbra ei prelungă cuprinde dealul ce-o ține la sân / Privim. Anotimpul e copt. / Veșnicia se poate atinge cu mâna* [subl. n.] (Ion Noja). Ochiul liric mișcă imaginea încremenită pe pânză, o aduce în prezent. Pentru ochiul intermedial, al descriitorului, dar și al comentatorului, efectul este unul de *r e f r a c Ț i e*, el specificând, de fapt, *ekphrasis*-ul poetic. Un efect asemănător se realizează mai puțin prin descriere, cât prin dialogul *sui generis* al poetului cu o *Casă părăsită* a lui Gheorghe Petrașcu: „*Unde se uită*



întunericul ochilor tăi, / ferestre fără somn și fără / de cer? /  
 Ce poveri duci în spate, / în ziduri în care, neoprită,  
 urcă / țărâna... [subl. n.]” (Horia Bădescu). Descripția  
 este minimală și în trăirea, mărturisită monologic, în  
*Luminiș*, inspirată din tabloul lui Nicolae Grigorescu:  
 „Aici, în luminiș, de câtă vreme stau? / *Lumina se*  
*strecoară printre crengi [...]* Îmbracă-mă, pădure, ca-ntr-o  
 haină, / În seva și în limfa unui tânăr trunchi, / *De sus,*  
*lumina vine, numai taină...* [subl. n.]” (Adrian Popescu).  
 Amplificarea planului de fundal, la modul evocativ, în  
*Clopotniță la Târgoviște* (Ștefan Damian — Gheorghe  
 Petrașcu), în pastelul oriental *Nălet* (Dumitru Cerna)  
 după un *Peisaj din Orient* al lui Pericle Capidan sau  
*Cafenea la Balcic* (Victor Constantin Măruțoiu — Nicolae  
 Tonitza), se situează la cealaltă limită ce frizează rare-  
 fierea/inexistența pragului ekphrastic. Ceea ce nu pune  
 în discuție statutul poemelor amintite și comentate doar  
 din perspectiva dublă și complementară a ochiului in-  
 termedial și care este al poetului, dar și al nostru, al ci-  
 titorului îndemnat să compare, să îndeplinească penelul  
 cu condeiul în temeiul adevărului că amândouă sunt  
 fapte antropologice.

### „Corabia cu povestași”

Dubletul *lectură/re-lectură* își află, oarecum, un analo-  
 gon în perechea *scriere/re-scriere*, aceasta din urmă încad-  
 rabilă în aria mai largă a *scrierii creative* (*creative*  
*writing*) — un demers spiritual ce constă în reinventarea  
 unor situații fructificate, de obicei, anterior, în lumea



fictională narativă. Așa-numitele *The graduate school writings programs* apărute mai ales în câteva universități americane au elaborat și platforme metodologice, seminate, printre alții, de J. M. Moxley (*Creative Working American theory and pedagogy*, 1989), J. Singleton & M. Luckhurst (*The Creative Writing Hand books: techniques for new writers*, 1996) ș.a. Întrebarea pe care o ridic este în ce măsură o asemenea practică de atelier, de grup sau individuală devine o facultate formativă și specifică, și necesară? Mai exact, este produsul unor culturi mai mult comentatoare decât creatoare — și proliferarea eseismului este o dovadă! — sau, mai curând, exprimă, ilustrează nevoia de resuscitare a imaginației și, implicit, a creativității în semianalfabetismul, paradoxal, din civilizația actuală, atât de tehnicizată? Preluarea temelor, a motivelor ș.a. desigur că nu e nouă, de la *maqama* clasicismului islamic (proză rimată și ritmată desăvârșită de Al-Hariri și Al-Hamadhani), până în modernitate, la André Gide, să zicem, în *Les Caves du Vatican*; de asemenea, în secolul trecut un operator conceptual — *intertextualitatea* — a structurat o întreagă *theoria*, nu numai literară. Or, astăzi „noii scriitori”, ne încredințează Anne Lamott, „vor vedea lumea cu alți ochi; tot ce vor vedea, vor auzi sau vor învăța se va transforma în grăunțe pentru moara imaginației lor” (în *Cum înveți să scrii ficțiune pas cu pas. Sugestii pentru scris și pentru viață*, Editura Paralela 45, 2013<sup>21</sup>). Acuma, dincolo de „joaca” neofiților tutelați de un profesionist

<sup>21</sup> Comentată de Adrian G. Romilă în „Convorbiri literare”, 2013, nr. 10.



în materie, experimentul *poietic* poate conduce uneori la rezultate temerare și de-a dreptul spectaculoase în construcțiile textuale și sub raportul continuității inovative a punctelor de plecare, unele prezente în *absentia*. Iată, *Poveștile Duniazadei, ale sclavei sale Rașazada și ale regelui Șahzaman* (Tracus Arte, București, 2012, 512 p.) concretizează proiectul de *scriere creativă* inițiat și tutelat de Ruxandra Cesereanu timp de aproximativ 500 de zile (2008–2009), sub auspiciile Centrului de Cercetare a Imaginarului „Phantasma” de la Facultatea de Litere din Cluj. Cele aproape o sută de povestiri scrise în colectiv, la două mâini sau individual, de către un număr de 18 „povestași” — studenți filologi — pornesc, precizează Ruxandra Cesereanu, „de la o primă povestire-uter sau povestire-scorbură, matrice pentru următoarele povestiri care aveau nevoie de lianturi și punți tematice, astfel încât trecerea de la un text la altul să curgă firesc”. În noua suită, nu Șeherezada este personajul central, ci sora acesteia, Dunaziada (cu o prezență ștearsă în textul clasic), iar altă povestitoare, sclava Rașazada, este, de fapt, un personaj inventat. Atelierul de proză 1001 de zile și de nopți funcționase pe etapele fixate și descrise în savurosul *Jurnal de bord*, subintitulat *Corabia cu povestași*, în redactarea povestirilor „înrudite și similare (tehnic, stilistic)” cu cele din celebrele *n o p ț i* arabe. Asamblarea lor într-un veritabil corpus — „carte epică, de tip bazar” —, în care limbajul onctuos, ceremonialul istorisirii, personajele fantastice (djini, efriți ș.a.), în sfârșit, hedonismul vieții orientale de la curtea princiară prelungesc, dar și re-inventează, la meridianul nostru,



stilistica arabescului lingvistic. Principiul lui *horror vacui*, înflorit în universul plastic al sensibilității arabe, se preface și aici în teama de timpul neiertător al Padișahului, mereu umplut, mereu prelungit și îmbunat, fie că avem sub ochi *Povestea lui Abu-Ali și a celor patru povestași care era unul singur*, *Despre firea și darurile bărbaților* sau *Pilda mâncărurilor vorbitoare*. Multiplicările tematice sunt și ele numeroase: există „șapte povești tămăduitoare ale vraciului Tamidar”, nu mai puțin de opt „cărți ale mahnirilor”, dar și o duzină de povești alcătuind „cartea minciunilor”. Toate aceste variabile pe același portativ general sunt așternute pe hârtie de „povestașul”-cititor, disimulat sau prezent chiar în „personajul-cheie al fiecărei povestiri”, cititor și, deopotrivă, povestitor. Tocmai de aceea, specifică autoarea proiectului (*id est*, primul și modelul „povestașului”-cititor), „noile povestiri au fost întotdeauna citite în fața tuturor și comentate ca atare, cu sugestii, observații sau chiar reproșuri”, ceea ce a condus, firește, la unitatea stilistică, dar și de viziune a corpusului.

Performanța acestui experiment poietic — finisat într-o tabără de zece zile la Polul Cultural Cetate al Fundației Mircea Dinescu — se datorează și unui pat germinativ comun ciclului clasic și „bazarului” alcătuit din versiunile Duniazadei, Rașazadei etc. În studiul de arheologie mitico-folclorică, Maurice Buisson argumenta faptul că *O mie și una de nopți* „au păstrat intacte caracterele literaturii orale”<sup>22</sup>, ceea ce a înlesnit joncțiunea

<sup>22</sup> Maurice Buisson, *Le secret de Sheherazade*, Flammarion, Paris, 1961, p. 13 ș.a.



ciclului 101 de nopți din Maghreb (pivotând în jurul Orașului de aramă, de pildă) cu versiunile persane atestate din secolul al X-lea. Or, o r a l i t a t e a de fond aluvionează în continuare și *diegesisul* suveran încă în proza românească, de unde și continuitatea firească a acesteia în atelierul de „Literatură provocată”. E firească, astfel, credința Ruxandrei Cesereanu, anume „că salvarea lumii nu poate veni și nu poate fi decât prin povești”, precum și aprecierea unui alt povestaș-cititor, Andrei Codrescu, stabilit în Statele Unite: „acest volum reprezintă o bucată vie din facerea lumii prin cuvinte”. Este de precizat însă că această „facere” nu este realizată de către oricine, ci, aici cel puțin, de către studenți filologi, obișnuiți cu cartea, în aceste vremuri neprielnice pentru lectură, și a căror modelare auctorială este pliată fericit pe firul rafinării intelectuale și, implicit, creative. De altfel, confirmarea înzestrării lor o aflăm în aproximativ aceeași *Corabie cu povestași*, e drept, redusă la opt autori, dintre care doar doi nu figurează în prima. Localizată tot la Fundația Mircea Dinescu (Portul Cetate) în 2014, tabăra de creație literară a fost „cel mai liber dintre atelierele de proză organizate în cadrul «Phantasma»”, cu obligația, totuși, de a folosi *D u n ă r e a* ca fundal, indiferent de stil, subiect sau cronologie. Publicate sub formă de grupaj, *Povestiri dunărene* (în „Steaua, 2014, nr. 12) sunt integrabile literaturii sudului românesc, asezonată cu *topoi* caracteristici precum „dracovița din ape”, diluviul aproape biblic, peștii fermecați, arca, farul, dar și mitizarea *sui-generis* a Cetății și bucătăriei lui Dinescu — totul traversat de intarsiurile diegetice și cu reușite raporturi contrapunc-



tice între dialog, narațiune și descriere în *Șlepul tuciuriu*, *Așa cu bulgarii*, *Scara îngerilor* ș.a. Si aici, „fiecare povestă a devenit el însuși povestirea pe care a scris-o” într-un imaginar orientat de benefica școală a lecturilor anterioare.

Complementare și, evident reușite, chiar spectaculoase, cele două ateliere de creație inițiate de Ruxandra Cesereanu mențin, totuși, în subsidiar, întrebarea de principiu ridicată mai sus. Dincolo de metodologii și norme, creativitatea literară înflorește la intersecția unui fond ancestral moștenit, chiar dacă neconștientizat, cu moștenirea culturală dobândită (nu numai) prin lectură. Or, a doua condiție este astăzi — și pentru cei mai numeroși — deficitară.

### **„A te situa simultan între existență și cultură...”**

Paginile teoretice ale lui Gheorghe Crăciun reflectă în bună măsură polaritatea structurală a poeziei optzeciste și, prin extrapolare, a celei postmoderniste. Reflectă, mai exact, aporia fundamentală ce caracterizează „terenul de nisipuri mișcătoare” al creativității artistice, cum sună dedicația așternută pe o didactică *Introducere în teoria literaturii* (1997), anume opțiunea programatică pentru „autenticitatea actelor intelectuale și procesualitatea existenței” (afirmată și în *Competiția continuă*, 1994), alături, pe de altă parte, de încrederea deplină în statutul eminamente reprezentational al textului literar. Toate acestea ritmează, uneori cu ezitări, un demers cu punctul de plecare într-un radical totuși unic — a u t e n-



t i c i t a t e a. Într-o intervenție publicată în 1982, autenticitatea „ca metodă de lucru” este văzută, deocamdată liniar, drept „reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gândire, în cultură și în politică” (*Cu garda deschisă*, 1997). De aici, fără îndoială, pledoaria pentru tranzitivitatea poeziei (în *Aisbergul poeziei moderne*, 2002), poeticianul pornind și de la amendarea lui Tudor Vianu (din *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, 1940), precum și — în calitate de „victimă a unui complex de clasicitate” — recunoașterea faptului că paginile rebreniene din *Ion* „sunt exemplare pentru ideea de narativitate sieși suficientă” (în volumul colectiv *Liviu Rebreanu după un veac*, Editura Dacia, 1995). Simultaneizarea celor două perspective, respectiv scurtcircuitarea acestora până la tensiunea de arc voltaic, e regăsisibilă, în schimb, în creația de proză, vertebrându-se în același timp o *theoria* ce dublează (*id est*, argumentează) o ficționalitate ce își exhibă, alături de iluzia realului, și modul său de producere. De la *Acte oficiale/Copii legalizate* (1982) până la *Pupa russa* (2004), proza (auto)reflexivă a lui Gheorghe Crăciun pariază pe rezolvarea aporiei enunțate mai sus, aceasta fiind — nu doar experimental! — alcătuită din sugestive „variațiuni pe o temă în contralumină”. De altfel, în debutul din 1982 prozatorul vedea/simțea romanul ca pe „un ansamblu estetic care pune în pagină senzația, percepția, o morală a simțirii, latura corporală a gândirii noastre despre lume”. Teza, prezentă și în eseul *Trup și literă* (imprimat în revista „Astra”, 1983), va fi re-confirmată periodic în alte texte, de pildă într-un interviu din 1995: „cuvântul există doar în măsura în care e corporalizat. Când zic cuvânt, zic



sens. Sensul acesta trebuie să țâșnească din carnea ta, din sensibilitatea ta somatică" (*În căutarea referinței*, 1998). Or, referința tutelară este și rămâne fotografia, „scrierea cu lumină”, iar eseul *Lumea întreruptă* (din *Mecanica fluidului*, 2003 și 2014) este poetica propriuzisă, vertebrată de elogiul adus aparatului de fotografiat. Pentru fotograf și scriitor, deopotrivă, „spre deosebire de amintire, fotografia are corporalitate, e o bucată de carton cuprinzând o imagine concretă, bidimensională, neschimbătoare”. Departajările criticului, de astă dată, se fac în funcție de această poetică a corporalității cuvântului scris, așa cum întâlnim într-un superb text despre proza lui Alexandru Vlad, păstrat în manuscris și restituit de Carmen Mușat: nuvelistica și romanul prozatorului clujean au „transparența parțială a unui geam aburit”, în sensul că temele (erosul, singurătatea adolescența ș.a.) „sînt trase cu toate fibrele lor, ca niște plante smulse din pământ cu rădăcini cu tot, în planul lucidității”, astfel că „indefinitul, intermitența, fragmentarul tranzitoriul sunt imposibil de stăpânit” („Observator cultural”, 2015, nr. 506).

Pe de altă parte, observația, ușor dezabuzată, că „a fi autentic înseamnă a fi autorul textului tău sau, mai precis, a ști că ești și nu ești autorul a ceea ce scrii” (*Cu garda deschisă*, ed. cit.) se desprinde firesc din absența oricărei vanități a invenției în absolut. Or, în acest context, apariția — resimțită ca providențială! — a unui mod de l în persoana și opera lui Radu Petrescu decide, în fapt, conjugarea în aceeași pagină a lui „a scrie” cu „a fi scris”. Volumul *Doi într-o carte. Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, cu titlu inițial *Ochiul și*



*aparatul de filmat* (2003), are, nu întâmplător, structura dipticului, autorul extrăgând, dintru început, aceeași polaritate esențială. Dacă, bunăoară, la prietenul Mircea Nedelciu „e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* și pentru înregistrarea nudă a faptelor”, pentru autorul *Oceanului întors* importantă rămâne „revelarea capacităților limbajului de a pune lumea într-o formă interpretabilă”. Amândoi se situează însă în spațiul privilegiat al privirii, al vizualității (cinematograful pentru Nedelciu, pictura pentru Radu Petrescu, fotografia pentru Gheorghe Crăciun) și, de aici, chestiunea spinoasă a r e p r e z e n t ă r i i pe care autorul „variațiunilor pe o temă în contralumină” din *Acte originale/Copii legalizate* (1982 și 2014) o soluționează intuitiv, ajutat fiind de practica prozatorului, el necunoscând noua lectură a *mimesis*-ului ca *autospecularitate* (Cristian Moraru), apărută, de fapt, în anii următori. Iată, „domeniul scrișului literar se compune din texte în care reprezentarea lumii omului și a raporturilor cu lumea este esențială. Literatura este însă și o reprezentare de sine” ș.a. În praxisul literar, performanța de neegalat, consideră discipolul, îi aparține lui Radu Petrescu, care „urmărește să sintetizeze într-un nou tip de scriitură poetică registrelor simultane (cu *background*-ul ei mitologic și simbolic) și ideologia autenticității în cheie realistă”. Mai simplu spus, el „trebuie să facă joncțiunea între linia livrescă, ludică și intelectualistă a prozei noastre și cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat”. Ambele dimensiuni focalizează într-un singur punct — t r a g i c u l —, regândit, la Radu Petrescu, în enigmaticul eseu *Meteorologia lecturii* (1982), din unghi prin excelență lite-



rar, în vreme ce, pentru autorul care publicase al doilea roman, *Compunere cu paralele inegale* (1988), conceptul re-dobândește încărcătură ontologică. Tragicul scriptural provine din „conștiința imposibilității de a depăși ecuația literară a „producerii” unei cărți, care operează atât asupra celui care scrie (autorul), cât și asupra celui care este scris (personajul)”. Iată de ce, aprofundând meditația maestrului (Radu Petrescu), se produce o inversiune, în sensul că existența se preface într-un simulacru al textului („cartea scrisă se mută în abisul cărții lumii”), iar acesta nu va fi decât o lungă parafrază a unei situații mitice exemplare. Tragicul ca o categorie fundamentală și în această gramatică este, cred, punctul nodal în care se „conjugă”, în care se întâlnesc, se confruntă (= scurtcircuitează) *teoreticul* cu „*abisul lumii*”. Capitolul iterativ *Nota auctoris* din *Pupa Russa* prepară dispariția personajului central (Leontina) de către autorul în ipostază de destin: „Și capul ei cel frumos de păpușă rusească se sparse în mii de țândări, în mii de senzații și de idei și cele 143 990 de cuvinte ale acestei cărți se împrăștiară pe suprafața lucrurilor din jur ca resturile unui creier explodat”. Textul se naște din alt text, parafrază infinită și conștiință a faptului că nici autorul și, desigur, nici cititorul nu sunt inocenți, că nu mai subscriu la originalitatea genuină — idee întreținută și în epocile culturale anterioare.



## INDICE DE NUME

### A

Adorno, Theodor, 16, 66, 113,  
118, 127, 159, 160, 161, 162,  
173, 174, 177  
Agamben, Giorgio, 58, 180,  
181  
Agârbiceanu, Ion, 17  
Ailincăi, Cornel, 39, 40  
Alain, 38, 75, 214  
Albulescu, Laura, 97  
Alexander, Jane, 130  
Al-Hamadhani, 217  
Al-Hariri, 217  
Amiel, 214  
Andrei, Petre, 48  
Andrić, Ivo, 42  
Apollinaire, Guillaume, 154  
Appelqvist, Hanne, 182  
Arghezi, Tudor, 89, 90  
Arhimede, 17, 186  
Aristotel, 87  
Arnheim, Rudolf, 189  
Artaud, Antonin, 113  
Augustin, Sf. 77, 84  
Avădanei, Ștefan, 60  
Axmann-Mocanu, Elisabeth,  
73

### B

Bachelard, Gaston, 107  
Bahtin, 157  
Balpe, Jean-Pierre, 57, 68  
Balzac, Honoré de, 103, 205  
Banfi, Antonio, 208

Barbu, Ion, 88, 203  
Barnes, Julian, 36  
Barthes, Roland, 17, 22, 26,  
55, 65, 80  
Basarabescu, I.A., 207  
Bataille, Georges, 130  
Baudelaire, Charles, 181  
Baudrillard, Jean, 131, 179,  
192  
Baumgarten, 145  
Bădăreanu, Dan A., 71, 83  
Bădescu, Horia, 216  
Băncilă, Octav, 211  
Beardsley, M. C., 135, 167,  
168, 169  
Beethoven, Ludwig van, 67,  
159  
Bell, Clive, 167  
Benjamin, Walter, 97, 118,  
183, 206  
Benn, Gotfried, 27  
Bense, Max, 78, 185, 186, 188  
Blaga, Lucian, 16, 33, 44, 88,  
92, 105, 106, 107, 114, 203,  
209  
Boboccea, Anișoara, 84, 108  
Boccaccio, 202  
Bojan, Mariana, 213  
Bologna, Corrado, 55, 56  
Bontempelli, Massimo, 43  
Bota, Hanna, 212  
Bourdieu, Pierre, 96, 97, 158,  
204  
Bourriaud, Nicolas, 120  
Brahms, 67, 159



Brandi, Cesare, 102  
 Braque, Georges, 203  
 Brâncuși, Constantin, 44, 74,  
 103, 203, 209  
 Bréhier, Louis, 91  
 Bremond, Abatele, 133  
 Breton, André, 130, 133  
 Brooks, Cleanth, 19  
 Buisson, Maurice, 219  
 Buñuel, Luis, 129  
 Bușe, Ionel, 104

## C

Cao Xue-qin, 23  
 Capidan, Pericle, 216  
 Caracostea, Dumitru, 91  
 Carchia, Gianni, 133  
 Carravaggio, 209  
 Carroll, Lewis, 30  
 Cartojan, Nicolae, 197, 199,  
 202  
 Cassirer, Ernst, 13, 72, 73, 76,  
 78, 84, 86, 93, 98  
 Călinescu, Matei, 34, 35  
 Căndea, Virgil, 198  
 Ceaikovski, Piotr Ilici, 77  
 Celan, Paul, 161  
 Cerna, Dumitru, 216  
 Cervantes, Miguel de, 102  
 Cesereanu, Ruxandra, 212,  
 218, 220, 221  
 Cetea, Doina, 212  
 Cézanne, 18, 20  
 Chagal, 81  
 Chambon, J., 124  
 Che Guevara, 96  
 Chețan, Octavian, 139  
 Chițimia, I. C., 201  
 Chomsky, Noam, 35  
 Christin, Anne-Marie, 57, 100  
 Ciorănescu, Al., 42  
 Citton, Yves, 149  
 Ciuchindel, C., 199  
 Claudel, Paul, 28  
 Coculescu, Pius Servien, 16,  
 187, 188  
 Codrescu, Andrei, 220  
 Coelho, Paolo, 46  
 Coleridge, 157  
 Colingwood, R., 65  
 Collinson, Diane, 182  
 Compagnon, Antoine, 63, 80  
 Confucius, 58  
 Conor, Steven, 179  
 Constantinescu, Mihaela,  
 178, 184  
 Constantinescu, Muguraș, 84,  
 108, 112  
 Constantinescu, Romanița,  
 136  
 Corbea, Andrei, 161, 174  
 Corbin, Henry, 108, 109, 110,  
 111, 114, 138  
 Cosașu, Constantin, 84  
 Coșeriu, Eugeniu, 47  
 Courbet, 214  
 Crăciun, Christian, 109  
 Crăciun, Gheorghe, 221, 222,  
 224  
 Creangă, Ion, 29  
 Cristofor, Ion, 211  
 Cuddon, I. A., 137  
 Culler, Jonathan, 69  
 Cunningham, 176



## D

Da Vinci, Leonardo, 32, 102, 205, 208  
Dali, Salvador, 32, 81, 129, 190  
Damaschin, Dan, 209, 212  
Damian, Ștefan, 216  
Dante, Alighieri, 170, 186  
Danto, Arthur, 118, 119, 156  
Dănceanu, Liviu, 40, 82  
Dărăscu, Nicolae, 210, 211  
Dâncu, Vasile Sebastian, 94  
De Chirico, 27  
De Man, 183  
Deac, Eliza, 100  
Delacroix, Eugène, 25, 74  
Delacroix, Henri, 83  
Derrida, Jacques, 56, 57, 100  
Dewey, John, 166  
Dickie, George, 16, 118, 137, 156, 166, 168  
Didier, Frank, 14  
Diehl, Charles, 91  
Dinescu, Mircea, 219  
Dittmann, Lorenz, 85, 112, 113  
Doinaș, Ștefan Aug., 134  
Doré, Gustave, 102  
Doyle, Conan, 36  
Dragomir, Caius, 183  
Duchamp, Marcel, 118, 124, 150  
Dumézil, Georges, 107  
Dunlop, Stewart, 176  
Durand, Gilbert, 84, 87, 107, 110, 111  
Dürer, Albrecht, 44, 104, 124

Durrel, Lawrence, 30, 31, 46, 47

Duțu, Al., 200

## E

Eco, Umberto, 34, 78, 156, 188  
Eichenbaum, 20  
Einstein, Albert, 29, 39  
Eisenstein, 20  
Eliade, Mircea, 87, 90, 107  
Eliot, T.S., 183  
Empedocle, 87, 94  
Ernst, Max, 73, 76, 78, 84, 87, 125  
Eșianu, Cornelia, 161  
Euclid, 186

## F

Faulkner, William, 33  
Ferry, Luc, 148  
Feuerbach, Ludwig, 90  
Filimon, Nicolae, 66  
Fish, Stanley, 137  
Fînaru, Dorel, 47  
Flaubert, Gustave, 36, 205  
Florian, Mircea, 116, 117, 132, 163  
Flusser, Vilem, 62, 99, 104  
Frazer, James, 89  
Frege, Gottlob, 79  
Friedrich, Hugo, 27  
Frobenius, Leo, 87  
Fuhrmann, Dieter, 27



**G**

- Gadamer, H. G., 64, 124, 136  
 Galilei, Galileo, 186  
 Galoway, Susan, 176  
 Garnham, Nick, 174  
 Gauguin, Paul, 18, 209  
 Gebăilă, Anamaria, 180  
 Genette, Gérard, 39  
 George, Alexandru, 28  
 Ghica, Ion, 189  
 Ghiu, Bogdan, 96  
 Ghyka, Matila, 32, 189, 190  
 Gibson, William, 36, 37, 191  
 Gide, André, 217  
 Giurgiu, Silvia, 182  
 Gogh, Vincent van, 18, 74  
 Goodman, Nelson, 16, 118, 119  
 Grandillac, Maurice de, 97  
 Grigorescu, Nicolae, 209, 210, 212, 215  
 Gris, Juan, 32, 74  
 Gropius, Walter, 185  
 Groșan, Ioan, 35  
 Groza, Gabriela Gentiana, 213  
 Guillebaud, Jean-Claude, 45, 46  
 Gyurcsik, Ilie, 76  
 Gyurcsik, Margareta, 76

**H**

- Habermas, J., 118  
 Harșia, Teodor, 210  
 Hecuble, Gabriel, 161  
 Heffernan, James A. W., 76, 77, 202

- Hegel, Wilhelm Friedrich, 14, 27, 93, 113, 129, 133, 148, 150, 152, 155, 159  
 Heidegger, Martin, 14, 16, 118, 152  
 Heinrich, Nathalie, 21, 158  
 Henția, Sava, 210  
 Hesmondalgh, 175  
 Higgins, Dick, 157  
 Hinton, Howard, 29  
 Hirsch, E. D. Jr., 78  
 Hoffmann, Werner, 73  
 Hogeia-Velișcu, Ileana, 23  
 Homer, 8, 14, 76, 150, 170, 202  
 Horkheimer, Max, 173, 177  
 Hostadter, Douglas R., 38  
 Housen-Love, Ole, 76  
 Hristos, 44, 89, 112  
 Huizinga, Johan, 89  
 Humboldt, 98  
 Husserl, Edmund, 16  
 Hutcheon, Linda, 140  
 Huyghe, René, 189  
 Huygens, 105

**I**

- Ingarden, Roman, 74, 121, 122, 127, 132, 136  
 Iorga, Nicolae, 91  
 Iorgulescu, Adrian, 40  
 Iser, Wolfgang, 136  
 Ivănescu, Rodica-Ciocan, 153



**J**

Jacquier, Henri, 33  
 Jakobson, Roman, 19  
 James, Henry, 47, 76, 77, 89, 162, 183  
 Janet, Pierre, 83  
 Jauss, H. R., 65, 118, 136, 154  
 Jimenez, Marc, 118  
 Joel, Thomas, 80, 85  
 Joyce, James, 47  
 Julius, Anthony, 128, 129, 130  
 Jurcan, Alexandru, 214

**K**

Kafka, Franz, 19, 27, 161  
 Kandinsky, 19, 61, 74, 101, 136  
 Kant, Immanuel, 8, 15, 62, 106, 134, 139, 145, 146, 147, 151, 155, 159, 170, 181, 183  
 Kavafis, Constantinos, 28  
 Kawabata, Yasunari, 22  
 Kazantzakis, Nikos, 203  
 Khatchadourian, H., 135  
 Klee, Paul, 19, 22  
 Klimt, 129  
 Kohler, W., 138  
 Kolar, Jan, 74  
 Kong-Kong, 23  
 Kristeva, Julia, 39, 102, 104, 130, 212

**L**

La Tour, Georges de, 209  
 Lackner, Irmgard, 200  
 Lacoste, Jean, 76

Lamott, Anne, 217  
 Langfeld, Herbert S., 166  
 Lao-Tseu, 23  
 Lavelle, Louis, 188  
 Le Corbusier, 184  
 Lecca, Morariu, 199  
 Leibniz, 190  
 Lemeni, Adrian, 179  
 Leroi-Gourhan, 107  
 Lessing, 100, 139, 154  
 Lévy-Bruhl, 90  
 Li-Tseu, 23  
 Loader, Brian, 179  
 Loewy, Raymond, 184  
 Luca, Dinu, 183  
 Luchian, Ștefan, 207, 210  
 Luckhurst, M., 217  
 Lukács, Georg, 15, 16, 29, 64, 65, 118, 150, 154, 160, 202  
 Lund, Hans, 207  
 Lungu, Gabriela, 55  
 Lupașcu, Ștefan, 107

**M**

Maffesoli, Michel, 46  
 Magritte, 24, 27, 128  
 Maiorescu, Titu, 43  
 Malița, Liviu, 118, 119, 121, 126, 129, 131, 137, 156  
 Mallarmé, Stephanie, 23, 113  
 Manet, Edouard, 128  
 Mann, Thomas, 184  
 Manolescu, Ion, 37, 38, 39, 46  
 Manovich, Lev, 178  
 Marcus, Solomon, 16, 188, 189



Marcuse, Herbert, 16, 160,  
 162, 184  
 Mare, Călina, 47, 106  
 Marga, Andrei, 79  
 Margolis, Joseph, 123, 124  
 Marian, Gabriel, 55, 80  
 Marin, Louis, 75  
 Marpurgo-Tagliabue, Guido,  
 186  
 Martinovici, Iv., 23  
 Marx, Karl, 150, 180  
 Massaccio, 209  
 Mašek, Victor Ernest, 117,  
 192  
 Mauss, Marcel, 130  
 Mavrodin, Irina, 61, 136  
 Maxim, Aida, 205  
 Mazilu, Dan Horia, 197, 199,  
 200, 201, 202  
 Măruțoiu, Victor Constantin,  
 216  
 Mc Luhan, Marshal, 157, 158  
 McLeisch, Archibald, 19  
 Messiaen, 82  
 Michaud, Yves, 131, 147  
 Michelangelo, Buonarotti, 21,  
 122  
 Mihaiu, Virgil, 213  
 Mihalache, Marin, 206  
 Mihali, Ciprian, 14  
 Milea, Ioan, 209  
 Miller, Henry, 30  
 Miller, J. Hills, 183  
 Miró, Juan, 21, 22  
 Mishima, 24  
 Mitchell, W. J. T., 204  
 Moise, 45

Moldovan, Gavril, 211  
 Moles, Abraham M., 102  
 Mondrian, Piet, 74  
 Moore, George Edward, 151  
 Moraru, Cristian, 224  
 Moraru, Mihai, 198  
 Morpurgo-Tagliabue, Guido,  
 86, 193  
 Morris, Ch., 78  
 Moșoiu, Daniel, 213  
 Mounin, Georges, 47  
 Moxley, J. M., 217  
 Mumuleanu, Barbu Paris, 66  
 Mureșan, Ion, 214  
 Mureșeanu, Sânziana, 213  
 Murillo, 209  
 Musorsgki, Igor, 82  
 Mușat, Carmen, 223  
 Muthu, Mircea, 33

## N

Nadin, Mihai, 7  
 Nae, Cristian, 120  
 Nagy, István, 213  
 Nedelciu, Mircea, 223  
 Negoită, Valentin, 60  
 Nelson, Ted, 16, 39, 118, 119  
 Nicolae, Florina, 21, 66, 91,  
 159, 197, 199, 211, 212, 215  
 Nicolescu, Basarab, 190  
 Nietzsche, Friedrich, 148,  
 152, 155  
 Noja, Ion, 215  
 Nussbaum, Martha, 183



**O**

O'Connor, Justin, 174, 176  
 Ong, W. I., 59  
 Ortigues, E., 94  
 Orwell, George, 155  
 Osborne, Harold, 133, 135,  
 138

**P**

Pallady, Theodor, 213  
 Pann, Anton, 201  
 Papadat-Bengescu,  
 Hortensia, 33  
 Papahagi, Marian, 55  
 Papu, Edgar, 24  
 Pavelescu, Mihai Dan, 37  
 Perniola, Mario, 154  
 Petrașcu, Gheorghe, 210, 211,  
 215  
 Petrescu, Liviu, 34  
 Petrescu, Radu, 223, 224, 225  
 Picabia, Francis, 130  
 Picasso, Pablo, 32, 161  
 Pierce, C. S., 78  
 Pillat, Ion, 20, 23, 207  
 Platon, 60, 62, 108, 133, 152  
 Pop, Ion, 210  
 Popea, Elena, 214  
 Popescu, Adrian, 216  
 Popp, Aurel, 214  
 Pouivet, Roger, 124, 128, 152  
 Pound, Ezra, 33  
 Preda, Marin, 17  
 Propp, 20  
 Proust, Marcel, 30, 61, 131,  
 135  
 Purnichescu, Dumitru, 190

**R**

Rachel, Carroll, 140  
 Ralea, Mihai, 87, 88  
 Rațiu, Mara, 148, 149, 150,  
 152, 177  
 Ray, Man, 125  
 Rău, Aurel, 26, 208  
 Read, Herbert, 21, 24, 89, 91,  
 154  
 Rebreanu, Liviu, 15, 43, 44,  
 61, 64, 136, 222  
 Renan, Ernst, 87  
 Resnais, Alain, 75  
 Ribot, Th., 138  
 Richard, Jean Pierre, 28, 168  
 Richards, I. A., 167, 168, 169  
 Ricoeur, Paul, 72, 75, 76, 80,  
 83  
 Rifaterre, Michel, 32  
 Robbe-Grillet, Alain, 38  
 Roman, Melodul, 19, 74, 89,  
 113, 121, 122, 127, 132, 136  
 Romilă, Adrian G., 217  
 Rosenkranz, 154  
 Rushdi, Salman, 129  
 Rushkoff, Douglas, 184  
 Rusu, Constantin, 211

**S, Ș**

Saarinen, Esa, 38  
 Sadoveanu, Mihail, 36, 101,  
 202  
 Saint-Beuve, 135  
 Sarraute, Nathalie, 75  
 Saussure, Fernand de, 19, 78,  
 81  
 Sauvageot, A., 109



Sav, Lucia, 211  
 Sărăcuț, Cristina, 77, 206  
 Schaeffer, Jean Marie, 149, 150  
 Schelling, 113  
 Schumann, 139  
 Scrima, André, 58  
 Seferis, Giorgios, 28  
 Serrano, Andres, 128  
 Shakespeare, William, 140, 170, 202  
 Sherringham, Marc, 148, 152  
 Singleton, J., 217  
 Skriabin, 82  
 Smekens, Wilfried, 98  
 Smeu, Grigore, 14  
 Sofici, Ardengo, 21  
 Souriau, Etienne, 185  
 Spengler, Oswald, 87, 107  
 Speranția, Eugeniu, 139, 149  
 State, George, 161  
 Stănescu, Bucur, 73  
 Stănescu, Nichita, 15, 28, 101  
 Steiner, George, 60  
 Stendhal, 136  
 Stephenson, Neal, 38  
 Stoianovici, Dragan, 42  
 Stoica, Petre, 206  
 Stolnitz, Jerome, 164, 165, 166, 169  
 Surdu, Alexandru, 146  
 Șirato, Francisc, 209, 210, 212  
 Ștefănescu, Dorin, 116

## T, Ț

Tatarkiewicz, Wladyslaw, 153

Taylor, Charles, 46  
 Taylor, Marc C., 38  
 Teoc, Flavia, 211  
 Teodorescu, Virgil, 42  
 Tertulian, Nicolae, 159  
 Throsby, 175  
 Todorov, Tzvetan, 8  
 Toescu, Crișan, 186  
 Tomuș, Mircea, 206  
 Tonitza, Nicolae, 209, 210, 213, 216  
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 18  
 Towse, 176  
 Trollope, 183  
 Tynianov, 20  
 Tzara, Tristan, 46  
 Țuculescu, Ion, 15, 209

## U

Udriște, Năsturel, 198

## V

Valéry, Paul, 88, 102, 113, 133, 134  
 Vattimo, Giani, 154, 162  
 Velculescu, Cătălina, 200  
 Venturi, Lionello, 139  
 Verdi, Giuseppe, 77, 140  
 Vianu, Tudor, 84, 85, 127, 161, 222  
 Vienot, Jacques, 185  
 Virilio, Paul, 38, 39  
 Visconti, Luchino, 77  
 Vitruvius, 184  
 Vivaldi, Antonio, 82



235 • *Estetica între mediere și sinteză*

Vivas, Eliseo, 165  
 Vlad, Alexandru, 223  
 Voiculescu, Vasile, 42, 92  
 Voronca, Ilarie, 88  
 Vrânceanu, Alexandra, 203,  
 204  
 Vulturescu, George, 214

**W**

Wagner, Richard, 155  
 Wald, Henri, 59, 62  
 Walzel, Oscar, 17  
 Wang-Fo, 24, 25  
 Warhol, Andy, 119  
 Wellek, Rene, 151  
 Wiener, Norbert, 36  
 Wilde, Oscar, 44, 70

Wittgenstein, Ludwig, 119,  
 156, 182  
 Wölfflin, Heinrich, 21  
 Wood, Paul, 121  
 Worringer, Wilhelm, 21  
 Wunenberger, Jean-Jacques,  
 104

**Y**

Young, James O., 162  
 Yourcenar, Marguerite, 22,  
 24, 25

**Z**

Zaicik, Olga, 122  
 Zamfirescu, Vasile Dem., 146  
 Zolberg, Vera, 177  
 Zumthor, Paul, 54, 55

BIBLIOTECA JUDETEANA  
 „GH. ASACHI”  
 IASI



Ca procedură generală,  
arheologia estetică a lui  
**Mircea Muthu** este fidelă unei  
strategii discursive exersată pe  
trei paliere - *analitic, contextual,*  
*tipologic* - pe întreg parcursul  
volumului.

Calitățile scrisului său sunt  
claritatea argumentării și  
precizia concluzivă, ce țin de  
spiritul său analitic, capabil a  
se exersa cu economie de  
mijloace pe parcursul câtorva  
pagini, și de simțul sintezei, ce  
îi permite să condenseze cu  
abilitate esența într-o formulă  
sintetică chiar din titlu.

**DAN EUGEN RAȚIU (2006)**

